

CATHERINE BELSEY

POSTYAPISALCILIK

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 126

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 126

D

Catherine Belsey

Cambridge'teki New Hall'da eleştirel kültür ve edebiyat teorisi üzerine ders vermiştir. Feminist edebiyat üzerine yaptığı çalışmalarla da tanınmaktadır.

Belsey, Catherine
Postyapısalcılık
ISBN 978-975-298-485-1 / Türkçesi: Nursu Örge
Mart 2013, Ankara, 151 sayfa
Kültür Kitaplığı: 126; Felsefe: 27

POSTYAPISALCILIK

Catherine Belsey

DOST

ISBN 978-975-298-485-1

Poststructuralism
Catherine Belsey

Türkçesi, Nursu Örge

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

I. Bölüm – Ayrım Yapabilen Varlıklar 7

II. Bölüm – Ayrım ve Kültür 35

III. Bölüm – Ayrım ve Arzu 67

IV. Bölüm – Farklılık mı Yoksa Hakikat mi? 95

V. Bölüm – Ayrılıkçılık 121

Kaynakça 146

Ek Okuma 148

Kavram Dizini 150

I. Bölüm

AYRIM YAPABİLEN VARLIKLAR

Anlam sorunu

Lewis Carroll'un *Aynanın İçinden* kitabında, Humpty Dumpty ve Alice anlam üzerine tartışırlarken acaba haklı olan taraf kim?

Humpty Dumpty, Alice ile tıpkı bir yarışma havasında geçen tartışmasında birbiri ardına savlar ileri sürer. Alice'i pek ikna edemese de, insanın doğmadığı günlerde hediye almasının daha tercih edilir olduğunu, böylelikle daha çok hediye alınabileceğini iddia eder ve muzaffer bir edayla ekler: "İşte sana zafer!"

Humpty Dumpty'yi kırmak istemeyen fakat sağduyusunun da sesine engel olamayan Alice, "Senin 'zafer' sözüyle ne kastettiğini anlamıyorum," diyerek karşılık verir. Humpty Dumpty de bunu şöyle açıklar:

> "'İşte sana çürütemeyeceğin güçlü bir sav!' demek istemiştim."

"Asıl sorun," der Humpty Dumpty ve ekler, "hangisinin Patron olduğudur – hepsi bu."

Peki, bu açıklama Alice'in şüphelerini gidermek için yeterli mi? Eğer sözcüklerin anlamı kişiye göre değişiyor olsaydı, başkalarıyla iletişim kurabilmemiz mümkün olmazdı. Anadilimizi öğrenme sürecinde, başkalarının anlam kurgusuna başvururuz. Küçük çocuklar ördek ve sincap arasındaki ayrımı daha önce öğrenmiş olanlardan öğrenirler: ördekler uçar gibi. Ama çocuklar hatalar da yapar: uçak uçabilir ama bu onun ördek olduğu anlamına gelmez. Zafer, çürütülemeyecek güçlü bir savla aynı şey olamaz.

Dil, karşılıklı konuşmamızı olanaklı kılar; bu da ancak dilin yapısında önceden belirlenmiş ve biz onları öğrenmeden önce de varolan anlamlara uyduğumuz takdirde mümkün olabilir. Az önce örneklediğimiz konuşmadan da anlaşılacağı üzere, kişiye özel bir dilden söz edilemez. Humpty Dumpty, Alice ile iletişim kurabilmek için kullandığı dili "çevirmek" zorunda kalır.

Dil ve bilgi

Terimi geniş anlamıyla ele aldığımız takdirde, dil, imgeleri ve simgeleri de içeren ve bilgiye ulaşmamızı sağlayan gösterge dizgelerinin tümünü kapsar. Yeni bir bilgiye vâkıf olabilmek, sıklıkla, yeni bir sözcük dağarcığı ve yeni bir sözdiziminin uygun biçimde kullanılmasından geçer. Örneğin, ekonomiden anlayan birisi, bunu gösterebilmek adına ekonomik terimleri belli bir düzen çerçevesinde kullanır. Psikanaliz alanında bilgi sahibi olan biri

de, “bilinçaltı”, “bastırma” ya da “aktarım” gibi sözcükleri doğru bir biçimde kullanabilmelidir. Matematik, bilim ve mantığın kendilerine özgü simgesel dizgeleri vardır ve bu dallarda yetkin kişiler de bu dizgeleri nasıl kullanmaları gerektiğini bilirler. Bu uzmanlık alanlarına aday kişilerin, başvurdukları dala ait dilin ya da simgelerin yerleşik kullanımına vâkıf olduklarını doğrulamak için oluşturulan sınav sistemi de meslekleri koruma amacı taşır.

Öte yandan, sinema yönetmenleri ve reklamcılar da, masum çocukların ya da pırıltılı spor arabaların olduğu bir resmin ne anlam ifade ettiğini bilirler. Yine geniş anlamıyla dil, bu kez de toplumsal değerlerin kaynağı olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Batılı çocuklar, “demokrasi” ve “diktatörlük” gibi sözcükleri uygun biçimde kullanmayı öğrenirken çeşitli siyasal sistemler hakkında da fikir sahibi olurlar; bu süreçle birlikte, yaşadıkları kültürün bu yönetim sistemleri karşısındaki tutumunu da özümserler. Ne kadar doğru bir girişim olduğu tartışma götürse de, Batılı çocuklar, diktatörlüğün baskıcı bir sistem olduğunu ve demokrasinin de uğrunda savaşacak kadar değerli olduğunu, fazla derine inmeksizin erken bir yaşta öğrenirler. Pek çok kültürde bayrak ulusal kimliği temsil eden ve savunulması gereken –gerekirse güç kullanarak– görsel bir simgedir.

Dil ve kültürel değişim

Şayet dil, bir başka deyişle, kültürü oluşturan değerleri ve bilgiyi iletiyorsa, bu da varolan anlamların denetimi-

nin bize ait olmadığını gösterir. Yine de, kibirli Humpty Dumpty'nin haklı olduğu bir nokta olabilir mi? Varolan anlamları tıpatıp türetmenin bir diğer amacı da, kültürümüzün olduğu gibi kabullendiği bilgilerin ve zamanımızın öncesine ait değerlerin (önceki neslin kuralları) altını sağlamlaştırabilmektir. Ekonomi, matematik ya da sinema derslerine ait sınav kâğıtlarında terimsel yanlış anlamaları ya da yanlış kullanımları ortaya çıkarma işi de yine bu dalların uzmanları tarafından yapılır.

Bu açıdan değerlendirdiğimizde görülüyor ki anlamlar bizleri yönetir ve barındırdıkları düzene itaat aşılar. Ve bu da salt kurumların ya da eğitim sisteminin belirlediği bir durum değildir. Bundan bir kuşak önce kadın hakları savunucuları, "kadın" sözcüğünün çağrıştırdığı evcimenlik, anaçlık, muhtaç olma ve çaresiz küçük kız ya da kocakarı gibi basmakalıp anti-feminist küçümseyişleri dile getirdiler (ilk kez değil). Burada feministlerin çözmek istedikleri temel sorun, Humpty Dumpty'nin de ortaya koyduğu üzere, hangisinin Patron olduğuydu.

Ancak Humpty Dumpty'nin formülünü özellikle bu vakaya uygulamak haliyle pek mümkün görünmüyor: "Patron" sözcüğü feminist davaya pek oturmamakla birlikte, onun yerine "Patroniçe"yi koymak da sorunu çözmüyor; ne de olsa karşı durulan bir otoritenin elinden çıkmış cinsel çağrışımlar barındırıyor. Yeni bir durum söz konusu olduğunda doğru sözcük her zaman el altında hazır olmuyor. Dil sanki kendine ait ayrı bir hayat sürüyormuş gibi bir izlenim veriyor bazen. Sözcükler pek ele avuca sığmazlar: Humpty Dumpty de, "Bazılarının kendilerine göre huyları vardır," diyerek bu konudaki gözlemlerini sürdürür.

Bu vakada ise eril ve dişil değerlerin simetrik olduklarını söyleyemeyiz –ve pek tabii ki toplumun da. Sözcükleri değiştirmenin değişim için yeterli olmayacağını da aklımızda tutarak, muhafazakâr kesimlerin canını sıkan "chairperson"* ve "s/he"** gibi yeni ifadelerle dili dönüştürme yolunda en azından bir başlangıç yapabildik. Kadın düşmanlığı içeren ifadelere gülmedik ve espri anlayışımızın olmadığı gibi iğneleyici söylemleri görmezden geldik. Bir süre için diyalog, tıpkı Humpty Dumpty ve Alice arasında geçen konuşmada olduğu gibi, çekişme havasında geçen bir duruma büründü. Belki de her zaman öyleydi.

Dil herhangi bakımdan ne kişisel ne de özel olabilir. Ancak bireyler, başkaları da bu değişiklikleri benimsiyorsa dilde oynama yapabilirler. Büyük şairler, filozoflar ve biliminsanlarının da yaptığı, sözcük dağarcığımızı değiştirmek değil de nedir? Shakespeare yüzlerce yeni sözcük icat etmişti. Yeni bilim dalları da aynısını yapar. 20. yüzyılda bilim; "elektron", "proton", "nötron" ve "kuark" gibi benimsenebilen adlandırmalar yaptı. Postyapısalcılığın zor anlaşılmasının başlıca nedenleri, uygulayıcılarının sözcükleri alışılmadık biçimlerde kullanmaları ya da başka türlü anlatılamayacağını düşündükleri için yeni sözcükler üretmeleridir. Bu yeni sözvarlığı hâlâ dirençle karşılaşıyor ancak asıl çözülmesi gereken sorun, düşüncenin varabile-

* İngilizcede "chairman" (kurul başkanı) yerine getirilmiş ve cinsiyet belirtmeyen bir tanım; Türkçede bunu karşılamak mümkün değil. (ç.n.)

** İngilizcede üçüncü tekil şahıs dişil ve eril çekimleri ifade ediyor; Türkçede böyle bir ayrım bulunmaz. (ç.n.)

ceği noktaların önünde, kullanılan dilin koyduğu sınırlara nereye kadar izin vereceğimizdir.

Postyapısalcılık ve dil

Postyapısalcılık, insan, dünya, anlam yaratma ve yeniden oluşturma arasındaki ilişkileri irdeleyen kurama, daha doğrusu bir grup kurama verilen addır. Postyapısalcılar konuştuğumuz dilin ve bildiğimiz imgelerin kökeninin bilinç olmadığını ileri sürerler. Öte yandan, iletişim biçimleri müdahalemiz dışında değişime uğrarken, sorgusuz kabul edilen anlamları, müdahale ederek pekâlâ değiştirebiliriz –kurallar ve değerler gibi. Humpty Dumpty'nin de işaret ettiği gibi, bu noktada önemli olan şudur: Kontrol kimde olacak?

Bu kısa giriş metninde postyapısalcıların dil ve kültür üzerine geleneksel kuramları sorgulamalarının ardındaki savların bir kısmının izini süreceğiz; beraberinde de bilinebilir olanın ve insan olmanın ne olduğuna dair şimdiye dek ileri sürülmüş açıklamalara bakacağız. Postyapısalcılık, bize, dünyadaki yerimizi sorgulayan geleneksel açıklamaları tartışmaya açarak farklı bir yaklaşım sunar.

Dilin önemi

Konuştuğumuz dile çoğu zaman pek fazla dikkat etmeyiz. Bizi daha çok onunla neler yapabileceğimiz ilgilendirir: bir tren bileti almak; komşuları daha sessiz

olmaları için ikna etmek; bir yanlışlık yaptığımızda paçamızı kurtarmak gibi. Oysa insan hayatında dil kadar önemli pek az şey vardır. Yaşam için temel gereksinimlerimiz olan yiyecek ve barınmadan sonra dil ve onun simgesel eşdeğerleri, toplumsal ilişkilerimizde, düşünme sürecimizde, kim ve ne olduğumuzu anlamlandırırken en önemli araç haline gelir.

Hatta yiyecek ve barınak bile tanımlanmaksızın yaşamın bir parçası olamaz. "Az pişmiş, hafifçe limon sosu gezdirilmiş, doğal besi piliç," gibi mönülerde gördüğümüz tanımlamalar bu ilkeyi biraz uç noktalara götürüyor ve bir yerlerde gördüğüm o "gerdan yahnisi" ise bana göre pek başarılı değil.

Dil içinde evler de sınıflandırılırlar ve bunu bir tek emlakçılar yapmaz. Yaşadığımız evin eski, tarihi, modern ya da minimalist olarak adlandırılması hoşumuza gidebilir, ancak aynı mülk için harap, avuç içi kadar, kırık dökük ya da kasvetli gibi tanımlamalar kullandığımızda eski hevesimizin kalmayacağı da aşikâr. Boya üreticileri de evimizin duvarlarının "krem" yerine tamamen aynı renk maddelerinden oluşan "Sabah Yıldızı" adında bir renkle boyanmasını tercih edeceğimizi gayet iyi bilirler.

Bu açıdan değerlendirdiğimizde, dil, insan ve yaşadığı dünya arasında aracı bir konumdadır. Ev partilerinde sık oynanan oyunlardan birinde, bir kişinin gözleri bağlanır ve dilinin üzerine konan yiyeceklerin ne olduğunu tahmin etmesi istenir. Bilinçli ya da değil, tahmin yürütmenin buradaki anlamı dilin sağladığı ayrım dizgesine göre sınıflandırma yapmaktan geçer: Tatlı mı ya da lezzetli mi? Sıcak mı, soğuk mu? Yumuşak mı, sert mi?

Postyapısalcılığın iddiasına göre şeyleri ayırt ederken, dünyanın bize sunduklarından öte, öğrenilmiş simgesel dizgelere başvururuz. Öyle olmasa, periler ve cinler ya da March Hares ve konuşan yumurta Humpty Dumpty arasındaki ayrımı nereden bilebilirdik? Öte yandan anadilimiz çok erken yaşlarda öğrenilmesi nedeniyle saydamlaşır ve masallardan çıkıp gelen hayali ve, salt düşüncede varolanlar da dahil, şeyler dünyasına açılan bir pencere olup çıkar.

Öyleyse anlamın kaynağını düşünceler mi oluşturur? Bu, bir dönemin klasik inanışıydı, ancak, postyapısalcılara göre düşünce, konuştuğumuz dilin kaynağı olamaz. İşin aslı bunun tam tersidir: düşünceler, öğrendiğimiz ve yeniden oluşturduğumuz anlamlar sonucunda ortaya çıkar. Örneğin, Humpty Dumpty üzerine düşüncelerimizi (eğer varsa), tekerlemelerden, Lewis Carroll ve *Alice* kitaplarının illüstratörü John Tenniel'den öğrenmişizdir. Postyapısalcılık da, hayvanlara yüklediğimiz anlamlara ve sözel çağrışım oyunlarıyla çevremizi kavrayışımıza getirdiği açıklamalarla, geleneksel kanılara karşı modern bir meydan okuma sunar.

Anlam

Anlam nedir? Anlamlar nereden gelirler? Sanırım belli bir örnekle ilişkilendirdiğimiz takdirde bu soruların hedefini daha iyi belirleyebiliriz. O zaman şöyle sorabiliriz: Bir önceki bölümün son cümlesinde geçen "modern" sözcüğünün anlamı nedir? "Modern" tam olarak hangi zaman aralığını kapsar?

Görülen o ki, sorunun yanıtı "modern"in hangi bağlamda karşımıza çıktığına göre değişmekte. Eskinin inançları karşısında postyapısalcılığın gösterdiği karşıt tutum doğrultusunda baktığımızda, "yeni" olanı tanımlamaktan öte bir anlam taşımıyor. Oysa modern tarihe baktığımızda, genellikle 17. yüzyıldan sonraki dönemi kapsadığını görürüz. Ek olarak, modern dil dendiğinde klasik olmayan bir dil gelir aklımıza ve modern mobilya da hemen hemen her zaman 20. yüzyıl ya da sonrası için kullanılır. Tüm bu örneklerdeki "modern", farklı zaman aralıklarına işaret eder: Modern tarih son beş yüz yılı anlatır, modern diller yaklaşık son bin yılı ve modern mobilya da bu son yüz yılı pek aşmaz. Postyapısalcılığın da kendi modern çıkışı yaklaşık son yarım asrın bir ürünüdür.

Diğer bir deyişle, "modern" tabirinin kesin olarak belirlenmiş bir içeriğinden söz edemeyiz, fakat sözcük anlamının dayanağı ayrımdır: Bu örneklerde modern olanlar sırasıyla, "ortaçağ olmayan", "antik olmayan" ya da en basit haliyle "geleneksel olmayan"dır. En azından burada gördüğümüz tüm vakalarda "modern", daha yeni bir dönemi belirtmek için kullanılır. Öte yandan modern*izm*, sanat ve edebiyatta görülen bir biçemi belirtmek amacıyla kullanılır ve 20. yüzyılın ilk yarısıyla bağdaştırılır ki artık o da yerini, zamanımızı tanımlamak için yaygın olarak kullanılan "postmodernizm"e bırakmış ve böylelikle paradoksal bir biçimde eskiyi anlatır olmuştur.

Anlattığı dönem kesin sınırlara sahip olmamakla birlikte, "modern" dendiğinde neyin kastedildiğini genellikle kolayca anlayabiliyoruz. Ama nasıl? İlk kez 1916'da basılan *Genel Dilbilim Dersleri*'nde, İsviçreli dilbilimci Ferdi-

nand de Saussure'ün iddiasına göre, "dilde, yalnızca *kesin olmayan öğeler*in ayrılığı vardır". Ve işte onun bu gözlemi, bir düşün zincirinin fitilini ateşler ve bir sonraki yüzyılda pek çok farklı daldan kişi bu savın izinden gider. Postyapısalcılık nasıl anlamlandırdığımızı açıklayarak işe başlar ve devamında insanların ayırt etme yetisine sahip –ve bu çerçevede varolan– hayvanlar olduğunu iddia eder. Yani, bizler, ayrım yapabilen varlıklarızdır.

Saussure anlamın dünyayı, hatta düşünceyi dayanak alması gerekmediğini ileri sürer. Ona göre durum bunun tam tersidir; eğer dilin adlandırdığı şeyler ve kavramlar, dilin dışında, önceden varolsalardı, farklı farklı dillerde bu sözcüklerin eşdeğerleri olurdu ve böylelikle çeviri yapmak da kolaylaşırdı. Ancak tüm çevirmenler bunun gerçekle uzaktan yakından ilgisi olmadığını bilir. On bir yaşımdayken aldığım Fransızca dersinde bize tekrar ettirilen sözlerden biri şuydu: *Toto, sois sage*; "Toto, iyi çocuk ol". Ancak o kadar erken yaşta bile *sage* ve "iyi" sözcüklerinin her zaman birbirlerinin yerine geçemeyeceklerini anlayabiliyorduk. Fransızcada "iyi bir zaman" dendiğinde *sage* denemeyeceğini, çünkü bu sözcüğün bilge ya da akıllı olmayı belirttiği açıktı. Bununla birlikte, tam olarak İngilizce karşılığı bulunmayan bir hitap biçimi de kullanılıyordu. Pek çok Avrupa dilinde ikinci tekil şahıs (*tu*, *Du*), anadili İngilizce olup başka dillerde iletişim kurmaya çalışanları sıklıkla zor bir duruma sokar, çünkü samimiyete ve hiyerarşiye göre değişen hitap biçimleri yanlış kullanılırlarsa kabalık olarak algılanabilirler.

Cinsiyet ve kipler bir dilden diğerine değişkenlik gösterebilirler. Fransızcada "sabah" erildir (*le matin*), İtalyan-

cada ise dişil (*la mattina*). Fransızcada hikâye anlatımında kullanılan uzak geçmiş gibi özel bir kip bulunur. Bazı dillerde de birden fazla çoğul kalıbı görülür. Ve şayet dünyayı farklı biçimde sınıflandıran bir anadiliniz varsa yeni öğrendiğiniz bir dilde karşınıza çıkan ayrımlara hâkim olmanız gerekir ki bu çoğu zaman kolay olmaz.

Bizler ya bazı dillerin şeyleri kendi anadilimizin aksine doğru yansıtmadığını kabul etmeye ya da doğaya ait öğeleri adlandırdığına inandığımız dilin şeyleri, hatta şeyler üstüne düşünceleri bile uygulamada dayanak almadığı sonucuna varmaya itiliriz. Oysa kendiliğinden varolan bu öğelerin arasındaki ayrımı yaratan şey dilin kendisidir, dolayısıyla, aslında kesintisiz bir ışık tayfı olan gökkuşağında yedi farklı renk algılayışımız gibi, bu öğeleri de doğal kabul ederiz.

Yaklaşık yüz yıl önce pek çok Avrupa ülkesi sömürgeci fetihlerin de katkısıyla kendi sınıflandırma dizgelerini başka kültürlere dayatma yoluna gitti. Ancak, sömürgeciliğin inişe geçmesiyle ortaya çıkan çokkültürlü toplumlar dünyaya dair farklı açıklamalara, diğer bir deyişle, farklı ayrım çevrimlerine yaklaşımlarında çok katı olmadılar.

Bir dil, şeyler arasında kurulan ayrım ve birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde dünyayı anlamlandırışımıza dair belli bir duruşu temsil eder. Kenyalı yazar Ngugi wa Thiong'o ilk edebi eserlerini İngilizce yazar. Daha sonra ise bunun eski sömürge yönetiminin ve Batı'nın süregiden ekonomik ve kültürel yeni-sömürgeciliğinin etkisinde kalan, fazla teslimiyetçi bir uygulama olduğunu düşünür. İlk romanlarında görülen içerik ve temalar her ne kadar "Afrikalı" olsalar da, romanın türü Avrupalıdır; Batı düşünce

örüntüsünün izinden giden bir yapıya sahiptir; dahası, İngilizce, bir Kenyalının dünya algısını karşılayamaz. O da sonraki romanlarını yerel anlatı ve drama formlarından da yararlanarak Gikuyu dilinde yazmaya başlar.

Göndergesel değil, ayrımsal

Anlamın göndergesel değil, ayrımsal olduğu gibi basit bir çıkarım, insanın dünya ile kurduğu ilişkiye dair anlayışımız doğrultusunda güçlü etkiler doğurdu ve bu etkilerin çoğu hâlâ tartışılmakta. Postyapısalcılığın tarihi, varolan kültürel kuramların Nasyonal Sosyalizm'in –Fransızlar'ın da işbirliğiyle– talep ettiği açıklamaları sağlayamadıkları inancıyla ortaya çıkan, özellikle Fransa'da ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra Saussure'ün düşüncelerinin izinden giden bir sonraki neslin öyküsünden oluşur. Bu öyküdeki anahtar kavram ise "ayrım"dır.

Saussure ve gösterge

Geleneksel açıdan sözcüklerin birer gösterge oldukları düşünülürdü. Gösterge, başka bir yerdeki varlığı temsil eder gibi, bir şeyin işareti gibi algılanırdı. İngilizcenin günlük kullanımında, sanki anlam konuşmanın ya da yazının bir başka tarafında varolabilirmişçesine, sözcüklerin "ardındaki" anlamlara başvurmayı hâlâ sürdürürüz. Saussure'ün çalışmaları ise bu inancı değiştirdi. Ona göre anlam yalnızca göstergenin içindedir, başka bir yerde de-

ğil. Daha açık olmak gerekirse, Saussure göstergeyi ikiye ayırır: bir tarafta gösterge, yani yerine göre sözcüğün, tümcenin ya da imgenin ses ya da görsel hali durur; diğer tarafta da gösterilen, yani anlam. Sıradan durumlarda ayrım tamamen yöntembilimseldir: göstermeyen ya da bir anlam ifade etmeyen bir gösterge nadirdir. Öte yandan yabancı bir dilin göstergeleri bütünüyle yalıtılmış bir haldedir. Kendi dillerini konuşan insanların çıkardıkları sesleri duyar ve birer gösterge olduklarını anlarız çünkü iletişim kurabilmektedirler, yine de, bizim için hiçbir anlam ifade etmezler. Ya da çözülmesi imkânsız karakterlerle dolu bir sayfa çıkar karşımıza.

Şayet Yunanca bilmiyorsanız, şu saf bir göstergedir:

λόγος

Yazıldığı zaman yukarıdaki şekli alır; seslendirilişi de şöyledir: logos. Ve eğer Yunanca biliyorsanız gösterilenin tam bir İngilizce karşılığı olmadığını da bilirsiniz; "sözcük", "düşünce", "anlam" ve "mantık" gibi karşılıkları vardır. Eğer başharfini büyüterek şeklini çok az –ve sessizce– değiştirirsek, Λόγος halini alır ve gösterilen bir anda "Tanrı"ya ya da "Us"a dönüşür.

Göstergenin hiçbir öğesi bir diğerini belirlemez: gösterge anlamı "açık" etmediği gibi, gösterilen de formla ya da sesle benzeşmez. Tam tersine, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki rastlantısaldır. "Köpek" sözcüğünün köpeğe özgü hiçbir yanı yoktur. Zaten olamaz da, çünkü Fransızlar aynı özellikleri belirtmek için "*un chien*"i kullanırlar. Ortak bir tarihi paylaşan Avrupa dillerinde bile *Schwein*, *maiale*,

Soru: Neden "gösterge" gibi teknik bir terim kullanalım? Neden sadece "sözcük" demeyelim?

Yanıt: Çünkü göstergeler salt sözcüklerden oluşmazlar. Trafik ışıkları, ok işaretleri ve yaya geçitleri de birer göstergedir. Aynı biçimde jestler de: parmakla göstermek, el sıkışmak, yumruğu havada sallamak. Esnemek, nefes darlığı ve çığlık, hepsi de birer göstergedir – özellikle anlamlandırılmasını istemesek bile, bunlar, çevremizdekilerin çözümleyebileceği göstergelerdir. Resimler de birer göstergedir. Bazen de bir grup sözcük tek bir gösterge oluşturur: "Bugün nasılız?" sorusu genellikle bileşenlerine ayrılmaz; daha çok selamlamak için kullanılan, ilgi gösteren bir bütünlüktür – ve şayet bir doktor tarafından muayene edilmiyorsanız, karşılığında bir dizi şikâyet sıralamanız da pek olası değildir.

porc ve domuz, aşağı yukarı aynı şeyi gösterirler. Çocuklar ancak göstergesini öğrendikleri zaman anlamı da ayrımsamayı öğrenirler. Bir terimi doğru kullanabilmek, anlamını bilmekten geçer.

Yetişkinler yeni göstergeler öğrenmeyi sürdürürler ve bu sürecin tam olarak nasıl gerçekleştiği hâlâ tartışılıyor. Örneğin, postyapısalcılık düşüncesini önce, ona verilen adı da sonra öğrenmeyiz. Yaptığımız şey, anlamını özümserken terimin uygun kullanımını da öğrenmektir. Saussure bu bağlamda, "Söz konusu ister gösterilen, ister gösterge

Ferdinand de Saussure, 1857-1913

Paris'te dilbilim profesörü olan Saussure, 1906'da Cenevre Üniversitesi'ne geçerek *Genel Dilbilim Dersleri*'ni (1916) oluşturacak derslerini vermeye başladı. Alanın geleneksel ve tarihsel (artsüremli) yapısını tatmin edici bulmayan Saussure, dil üzerine çalışmaları mevcut (eşsüremli) yapılarına göre çözümleme yolunu seçti. Saussure'ün iddiasına göre, eğer nesneleri ve düşünceleri, onları birbirlerinden ayıran göstergeler olmaksızın bilmek mümkün olsaydı, terimler bir dilden diğerine değişiklik göstermezdi; oysa çevirmenlik çoğu kez bir kestirim işi olduğuna göre, anlam, şeyler ve kavramlara yapılan göndergelere değil, ayrıma dayanıyor olmalıydı. *Dersler*, ölümünün ardından öğrencileri tarafından bir araya getirildi. Ne ki, postyapısalcılığın doğuşunda en önemli esin kaynaklarından biri olan Saussure'ün kendi kitabının yazarı olmaması oldukça ironiktir.

olsun, dilsel dizge oluşmadan önce dil içinde ne düşünceler, ne de sesler vardı," der.

René Magritte'in sözcük resimleri, gösterge ve anlam arasındaki ilişkinin nedensizliğini nükteli bir biçimde açığa çıkarır. Çocuklara okuma öğretilirken, altında adları yer alan nesnelerin resimlerinin olduğu okuma kitapları kullanılırdı; böylece yazılı göstergenin ne anlama geldiğini öğrenirlerdi. Magritte'in *Interpretation of Dreams* (Rüyaların Yorumlanması, 1935) başlıklı yapıtı da bu tarz dört

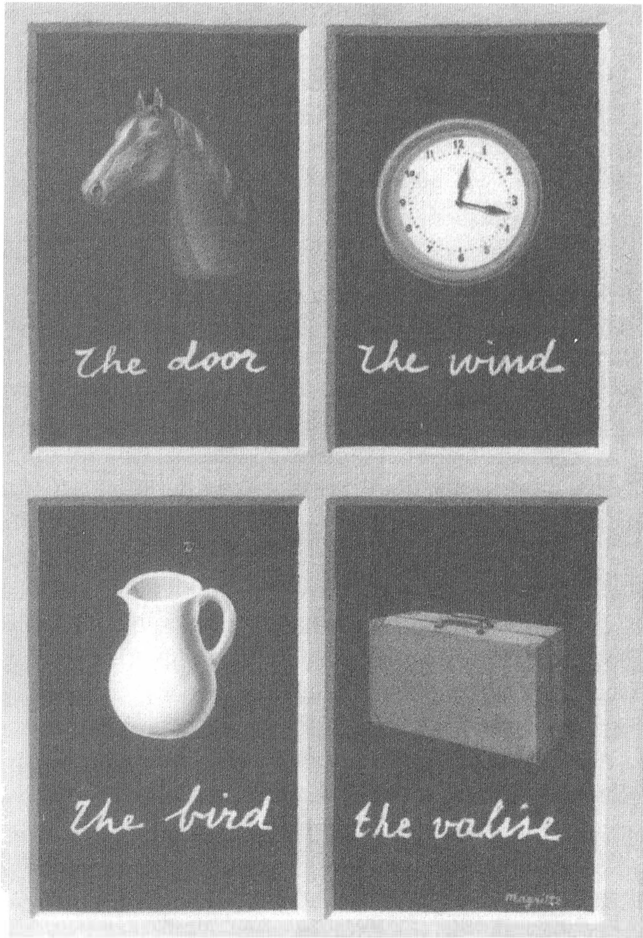
resimden oluşur, fakat içlerinden yalnızca birisi, yani bavul doğru biçimde adlandırılmıştır.

Peki, "kuş", gerçekte "sürahi"nin göstergesi olsaydı? Ne fark ederdi? Magritte yanlış adlandırdığı nesneleri pencere izlenimi veren bir çerçevenin ardına yerleştirmiş. Fakat camın olduğu bölüm siyaha boyanmış; pencere geçirimsiz; ardında ne tür bir dünyanın uzandığını görmek mümkün değil. Aynı durum doğru adlandırılmış bavul için de geçerli. Hem gösterge hem de imge, camın aynı yüzünde durmakta; şayet bu bir camsa. Burada dil dünyaya açılan bir pencere değil.

Bir başka açıdan ele alırsak, Magritte'in penceresini, imgelerin altına tebeşirle yazılmış sözcüklerin olduğu ve dünyayı tanıtan geleneksel bir bilgi vasıtası, bir kara tahta olarak düşünebilir miyiz? Bu gerçekten de ironik olurdu: bu sınıftaki çocukların aldığı eğitim epey tartışmalı.

Ya da bu durum gerçekten ironik midir? Sağduyu bunun böyle olduğunu söylese de, sonunda dediklerinde doğruluk payı olduğunu gördüğümüz Humpty Dumpty'yi ikna etmekte sağduyu pek yeterli olmamıştı. Öte yandan, *The Interpretation of Dreams*'in sözcükleri ve imgeleri ayrı birer gösterge olarak ele aldığını düşünemez miyiz? Sonuçta trafik işaretleri ve marka logoları gibi görsel ve yalıtılmış göstergelere yabancı değiliz. Kaldı ki, resimler de bir araya getirilmiş görsel göstergelerden başka nedir ki?

Eğer Magritte'in resmini bu şekilde okursak, resmi oluşturan göstergeler arasındaki bağlantıyı pekâlâ kendimiz oluşturabiliriz. Acaba zaman ve rüzgâr arasında hiç umulmadık bir koşutluk olabilir mi: her ikisi de uçar ve gözle görülemez, örneğin. Ya da o kapı, resimde hüzünle



2. René Magritte'in *The Interpretation of Dreams* yapıtı, bir ilk okuma dersinin parodisidir. Görsel-sözel bir "şiir" de olabilir mi?

bakan o atın üstüne yarı kapanmış bir ahır kapısı olabilir mi? Burada bilmediğimiz bir öykü mü var? Resim her iki soruyu da yanıtsız bırakıyor; onun yerine, seçeneklerin ucunu açık bırakıyor ve, postyapısalcı ifadeyle, esas gösterilenin sırrını korumaya devam ediyor.

Göstergenin önceliği

Şiir de, okuru oldukça farklı göstergeler arasında bağlantı kurmaya davet ederek bir anlamda koşutluklarla işleyen bir yapıya sahiptir. Ezra Pound'un incelik dolu imgeci şiiri "On a Station in the Metro" (Bir Metro Durağında), öngörülemezlikle mükemmel görsel uyumu birleştirerek oluşturduğu benzeşimle, yarattığı ilgiyi sonuna kadar hak ediyor:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Kalabalıktaki bu yüzlerin hayali;
Taçyapraklar gibi; ıslak ve kara bir dalda.

Gelgelelim, bu yüzlerin ve taç yapraklarının birer göstergeden daha fazla olmadıklarını düşünebilirsiniz. Elbette varlıkları su götürmez, fakat salt birer nesne olarak mı? Yokluklarında, aklımızın gözüyle göndergelerini "görürüz"; şiirden aldığımız zevkin esas kaynağı acaba bu olabilir mi?

Bir anlamda, evet. Oysa şiirin yaptığı şey, benzer ve bir o kadar da farklı imgeleri, gerçekte onları kuşatan

"ses"lerden yalıtmaktır. Gösterge, yarattığı benzetmeyi, kesin deneyimlerden, sanki göndergeler dünyasında varolabilirlermişçesine ayırır ve bunu yaparken birtakım çağrışımlar üretir –suretlerin narinliği ve kırılganlığı gibi; bu da kalabalıkların ve ağaçların gerçekte ne olduklarını merak etmemize yol açar. Elbette çağrışımları belirleyen ayrımlardır– büyük bir kalabalık ve küçük yüzler, koyu dallar ve soluk taçyapraklar ya da sağlam ve narin şeyler arasındaki karşıtlık. Asıl önemlisi, tüy gibi hafif "taçyapraklar"ına ulaşana dek, "hayali" sözcüğünün yarattığı o tuhaf dünya-dışılığa dair göndergesel hiçbir şeye rastlanmamasıdır.

Bu dizelerin insanı kavrayıveren karakteristiğinin bir diğer nedeni de, onları şiir olarak okuyor oluşumuzdur: beyaz bir sayfanın üstünde yalnızca iki satır; "hayali" ve "gibi", "taçyapraklar" ve "ıslak" türünden yarım uyaklar. Elbette ritmin de rolü var: birtakım kısa vurguların ardından uzun bir vurguyla biten son dizenin baskın duruşu, daha hafif yapıdaki ilk dizeyle bir karşıtlık yaratıyor.

Julia Kristeva, sözcüklerin anlamlarına başvurmadan yapılan gösterebilme yetisini "göstergesel" olarak adlandırır. Ona göre bu, henüz konuşamayan bebeklerin çıkardığı ritmik sesleri çağrıştırır. Göstergenin varlığı anlam ediniminden önce gelir ve psikanaliz de bunu ölüm ve haz güdüsüyle ilişkilendirir. Şiirde ortaya çıkan bu ses etkileri, belli bir ahenk ve yapı içerirler; yüzeydeki anlamın ardında saklı bir tür sezi ya da algı yaratarak, akılcı düşünce mantığının sav üreten yönünü sekteye uğratırlar.

Bir başka örnek de William Carlos Williams'ın "The Red Wheelbarrow" (Kırmızı Elarabası) adlı oldukça yapı-

sal şiiridir; burada, adı geçen nesnelerin maddesel yönlerinin özellikle vurgulandığı izlenimi uyanıyor:

A red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chicken.

Kırmızı bir el
arabası
parıldıyor yağmur
suyuyla
yanıbaşında beyaz
tavuğun.

Bu defa karşımıza çağrışımlar çıkmıyor. Hatta şiirin göndergesel nesnelerin renk ve şekillerini ayrıntıyla betimlediğini iddia edebilirsiniz. Elbette yarattığı ilk etki nesnelerle hayalgücümüz arasında doğrudan bir bağlantı kurmak, "öyle ki", daha başında varoluşlarının esası somut bir dünyaya "dayanıyor" denebilir mi?

Ancak bu kısa ve yalın metni başka bir biçimde okumak da mümkün. Bu şiirdeki kırmızı ve beyaz renklerin koşulları belirsiz, dolayısıyla ışık saçıyor, canlı ve "parlak". Eğer bu bir çiftlikse, hem ışıl ışıl, hem de tertemiz bir çiftlik olmalı. Elbette "gördüğümüz" şeyin oyuncak bir elarabası ya da resimli bir çocuk kitabından fırlayan bir sahne olduğunu düşünmemiz daha olası. Şiir gerçek bir çiftlikte olamayacak

Julia Kristeva, 1941-

Bulgaristan'da dünyaya gelen Kristeva, yetişkin yaşamının büyük bölümünü Fransa'da geçirdi; bu dönemde Université Paris VII'de Dilbilim Profesörü olarak görev almanın yanında, psikanaliz uygulamaları da yaptı. Başta çizgisel düşünceyi altüst eden ses yapıları olmak üzere, şiirin barındırdığı radikal ve siyasi gücü saptayan *Revolution in Poetic Language* (1974) [Şiirsel Dilde Devrim] kitabıyla dikkatleri çekti. Kristeva, psikanalizin edebiyat ve kültür üzerine etkilerini inceleyen çalışmalarının dışında roman alanında verdiği ürünlerle de üretken bir yazardır. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (1980), *Tales of Love* (1983) [Aşk Hikâyeleri] ve *Strangers to Ourselves* (1988) [Kendimize Yabancı] önde gelen çalışmalarından bazılarıdır.

bir masumiyeti ve saflığı betimler gibidir, en azından şu olası çözümlemelerden birine göre öyle: "Pek çok şey", yitirdiğimiz o çocuksu dünyayı algılama gücümüze dayanıyor. Burada ritmi oluşturan öğe yalınlığın kendisi ve her bir dizede bir öncekine benzer bir ölçü yapısı yineleniyor. Bu açıdan değerlendirdiğimizde şiirdeki kırmızı elarabası, şeylerin dünyasından değil, dilin kendisinden geliyor.

"Yazarın Ölümü"

Peki, nasıl bir okuma yapmamız gerektiğini nasıl belirleyeceğiz? Geleneksel eleştiri biçimine göre bu soruyu ya-

zarın kendisine yöneltmeliyiz ve şayet yazar ölmüşse, ki bu durumda öyle, o zaman, yazarın niyetini yaşamöyküsüne, günlüklerine ve mektuplaşmalarına bakarak kestirmeye çalışacağız. Oysa postyapısalcılık bu yöntemi benimsemez. Eğer dile sahip değilsek, bizden önce varsa, dışarıdan edinilmişse ve şiir de dilden önce değil ama sonra gelen düşüncelerden kaynaklanmayan, dilin kendisinden gelen bir şeyse, kullanılan dilin belirli örneklerinin ne anlama geldiğini asla tam olarak bilemeyiz.

Öte yandan, bu da ona istediğimiz anlamı yükleyebileceğimizi göstermez: Humpty Dumpty dilin tamamen bizim arzularımızın boyunduruğunda olduğunu düşünmekte haksız. Tamamen kişisel bir dil diyalog kurmayı imkânsız hale getirir ve bu *dil* olarak bile nitelenemez. Ancak belli durumlarda karşımıza çıkan göstergelere, ortak ve kamusal olasılıklar içinde kalmak kaydıyla her tür anlam yüklenebilir.

Bir başkaldırı ve manifestolar yılı olan 1968'de, Renault çalışanları ve öğrenciler Paris sokaklarını geçici bir süre için işgal ettiklerinde, Roland Barthes'ın da tesadüfen "Yazarın Ölümü" adlı denemesi ilk kez Fransızca olarak görücüye çıkar. Savının temelini, *Ben* göstergesinin bir "yer değiştiren" yapısına dayandırır: *Ben*, bir konuşandan diğerine geçer. Dilbilimsel açıdan yazar, *Ben* kullanımından doğan kişilikten başka bir şey değildir; tıpkı kendimizi aynı amaçlarla kurduğumuz tümcelerin özneleri olarak kabul etmemiz gibi. "Açım" dediğim zaman pek çok başka şey de olsam, bu söylediğime göre o sırada yalnızca aç bir kişiyim. Barthes, "dilbilimsel açıdan yazar, yazdığı şeyden daha fazlası değildir" düşüncesinde diretir.

Peki, sanat yapıtları nasıl birer gösterge olabiliyor? Elbette ki farklı oluşlarıyla! Anlamın ayrımlara dayanması ise salt sözcük, tümce ya da imge düzleminde gerçekleş-

Roland Barthes, 1915-80

Collège de France'ta Edebi Göstergebilim (bu tanımı kendi seçer) profesörlüğü yaptı. Onu üne kavuşturan, 1957'de Fransızca olarak basılan *Çağdaş Söylenler* yapıtı oldu (bkz. 2. Bölüm). Öte yandan Balzac'ın kısa bir öyküsünü yakın plana alarak yaptığı okumayla, bu yapıtın ilk bakışta göze çarpmayan girift –ve çok daha ilginç– yönlerini açığa çıkardığı *S/Z* (1970), edebiyat eleştirisi alanında çok daha güçlü bir esin kaynağı oldu. Metinleri her zaman büyüleyiciydi: zeki, estetik, muzip görünse de bir o kadar ikna edici ve bazen aşırıya kaçan tavrına karşın çıkarımlarında gayet ciddiydi. En çok keyif veren kitaplarından *Bir Aşk Söyleminden Parçalar*'da (1977) âşık olma halinin üzüntülerini ve öfke nöbetlerini –ve türetilmişliğini– kısa ve dramatik monologlarla gösterir. Kitapta, bu en bireysel ve kişisel ruh halinin bile "alıntısal" bir nitelikte olduğu ve okuduğumuz ya da ekranda gördüğümüz aşk hikâyelerinden öğrenildiği savunulur. "Her gece televizyonda birileri *Seni Seviyorum* der."

mez. Magritte'in resmi bir yandan öncüllerinin eski üsluplarına göndermelerde bulunurken, bir yandan da ortaya önemli bir ayrım koyar. Resimde neyin "alıntı" olduğunu görebilmek onun "hedef"ini, yani anlamını kavramamıza bağlıdır. Resimde betimlenen ilk okuma dersi işlevsizdir; gördüğümüz "pencere" hem bildiğimiz pencereye benzer, hem de ondan ayrışır; "kara tahta" da sıradan bir kara tahta gibi durmaz.

Dahası, *The Interpretation of Dreams*, nesneleri birebir betimleyerek Rönesans gerçekçiliğinin kurallarını hatırlatır ve uzun bir dönem hüküm süren Batı resim sanatı geleneğine de bir gönderme yapar; öte yandan nesneleri olmayacak biçimlerde yerleştirerek de kendini modernist bir konuma oturtur. Aynı biçimde, imgeci şiirlerin anlamları da salt tek tek sözcüklerin bileşimlerine dayanmaz; genellikle bir "konuşucu" ya da en azından zihinsel bir durum yerleştirerek lirik geleneği andıran, fakat ondan ayrı bir etkiye sahip metinlerarası göndermelere de başvurur. "Kırmızı Elarabası", bir şiirin parçası gibi durur; ne var ki, tamamlanmış görünen bir bildirim sunarak bir şeyin parçası olmaktan da ayrılır.

Dolayısıyla, Barthes, yapıtın "ardına" bakmaktan vazgeçmemiz gerektiğini savunur. Orada hiçbir şey yoktur. Yapılması gereken, "yazının alanını didiklememek ve üzerinden geçip gitmektir" (bu metafor, salt niyet etmenin bile içinde bir tür şiddet barındırdığını ima ediyor). Barthes metnin ardına değil, metnin kendisine bakılması gerektiğini söyler. Ve Barthes, manifestosunu şu belirleyici söylemiyle sonlandırır: "Okurun doğuşu, ancak Yazar'ın ölümüyle gerçekleşebilir."

Roland Barthes bize metnin kendisini okumamızı salık verir; metni çözme umuduyla hayalimizde canlandırdığımız bir açıklamayı ve çıkarımımızı bu hayalle doğrulamayı değil. Ancak burada onun asıl tartışmak istediği, bir okur olarak metinde bulduğum kişisel çağrışımlardan yola çıkarak onun anlamını çözmemi sağlayan öznel bakış açısı değildir. Ona göre ideal okur, bir birey, hatta gerçek bir kişi bile değildir; okur, "metni oluşturan tüm alıntıların kaydedildiği bir uzam"dır. Bu türden bir uzamın varlığı ise şüphelidir; böylesine sabit, ütopik ve örnek bir okur ancak

Soru: Barthes'ın yazara karşı bu tutumunun nedeni neydi? Kitapların kendi kendilerine mi yazıldığını sanıyordu?

Yanıt: Doğrusu, Barthes yazarla, Yazar'ın kendisi kadar ilgilenmiyordu. Onun asıl hedefi eleştirel görenekti ve bunun anlamı da yazarın yaşamından ve döneminden edinilen bilgiler ışığında akla en uygun okumayı yaparak edebi metinlerin anlamını kontrol edebilmekti. Yazar ise, yapıtın nihai göstergesi olarak ve göstergelerin –hikâye kurgusu, imgeler, tür, başka metinlere göndermeler ya da sürpriz kırılma noktaları da dahil metnin ayırıcı özellikleri– daha ayrıntılı incelenmesiyle yeni çözümlemeler getirilmesini engellemek adına işin içine daha sonra katılır.

düşüncede varolabilir. Uygulamaya gelince, kimimiz bazı olasılıkları görürken, diğerleri de başkalarını görecektir ve metnin kendisi hangisinin "doğru" olduğunu her daim saklı tutacaktır. Elbette neyin "hakikat" olduğu da bir belirsizlik taşır (sözcükleri bilmezsek ya da onlara dikkatimizi vermezsek, bir alıntıyı gözden kaçırırsak ya da metnin türü konusunda yanılırsak, hataya düşmek mümkündür).

Genel kullanım

Peki, postyapısalcılık salt sanat ve edebiyatla mı ilgilidir? Ya da yüksek kültüre yenilikçi bir yaklaşım biçimi olabilir mi? Hiç de değil. Postyapısalcılıkta tüm göstergesel düzenlemelere aynı belirsizlik ilkesiyle bakılır. En basit göstergelerde bile sandığımızın çok ötesinde anlamlar barınır. Benim çocukluğum kocaman harflerle dolu afişlerin dünyasında geçti: "Sana Guinness iyi gelir!" O günlerde biradan hoşlanmayacak kadar küçük olduğum için bunun üzerine pek fazla kafa yormamıştım. Oysa şimdi bu iddianın ne anlama geldiği aklımı epey kurcalıyor.

O zamanlar, özellikle de orta yaşlı kadınlar, siyah biranın oldukça besleyici ve sağlıklı bir içecek olduğunu düşünürlerdi. Ve Guinness de siyah bir biraydı. Peki, tüm hikâye yalnızca bundan mı ibaret? Afişlerde aynı zamanda capcanlı renkleriyle çizgi film karakterleri de vardı. Bu görsel göstergeler de bu içeceği keyifle, neşeyle ve güzel bir zaman geçirmekle ilişkilendirmiyor muydu? Bu reklamların da işaret ettiği şey, keyfinize bakmanın, diğer bir deyişle kendinizi bırakmanın "size iyi geleceği" değil miydi?

Peki, etrafınızı bu afişlerdeki gibi renkli ve canlı görmenizi sağlayacak şey barların sosyal ortamı mı, yoksa alkol müydü? Her koşulda, ister imgeler olsun, ister imgelerin ve sözlerin birlikteliği olsun, Guinness dünyayı algılayışınızı renklendireceği için "sana iyi gelir" demek istenmişti. Şimdi düşünüyorum da, reklamcılar burada, ortaya kesin bir gösterilen koymaksızın (aslında sıradanlaşmadan da diyebilirim) göstergenin çoğulluğundan faydalanıyordu.

Durum böyleyse, "Kırmızı Elarabası" ne kadar yalınsa, Guinness'in sloganı da en az o kadar aldatıcı. Ve her iki vakada da okurun yaptığı çözümlemeyi doğrulamak mümkün değil.

II. Bölüm

AYRIM VE KÜLTÜR

Mitlerle dolu bir dünya

Ağartıcı ya da amonyak kullanan geleneksel temizlik ürünleri mikroplara karşı "savaş açar" ya da kirleri "yok eder". Oysa İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından satışa sunulan deterjanlar, kiri kumaştan "nazikçe" çıkarmayı vaat ediyorlardı. Roland Barthes'ın, "onların esas amacı nesneyi koşullara bağlı kusurlarından arındırmaktı" sözlerinden yola çıkarsak, deterjanın üstün meziyetleriyle karşılaşan yabancı maddeler uzaklaşıyor ve beyazların düşmanları bertaraf oluyordu. Aslında, "onların işlevi savaşmak değil, toplumsal düzeni korumak"tı. Barthes'a göre cilt bakım ürünü reklamları "mahrem olanın abartılı temsilinden yola çıkıyor", söz konusu nemlendiriciler cildin derinlerine dışarıdan "sızarak" ve "nüfuz ederek" kırışıklıkları önlüyor ve ona doğal güzelliğini geri kazandırıyordu.

Açıkça ifade etmese de, Barthes, reklamcıların mesajlarını verirken Soğuk Savaş'ın tanımına sessizce atıfta

bulunduklarını ima ediyor. Açık açık uygulanan şiddet, yerini casusluğa ve sızmaya dayanan bir çatışma ortamına bırakıyor. Politik hedef ise, bir yandan Özgür Batı'yı sol düşünceden arındırmak, bir yandan da komünist devletlerin vatandaşlarına serbest piyasanın cazibelerini anlatarak onları kışkırtmak ve bu toplumları içeriden dönüştürmek. Dolayısıyla ürünün hedef kitlesi bu mücadele içinde yer almıyor görünse de, iki farklı güç arasındaki mücadele yansıtılarak, tüketicinin bilinçaltında yatan onaylanmış değerler pekiştirilmiş oluyor.

Günümüz reklamcılarının çoğu, 1957'de Fransızca olarak basılan *Mythologies* (Çağdaş Söylenler) kitabını okumuştur. Barthes burada Saussure'ün kültürel değerlerimizi anlamlandırırken dilin kullanımına dair getirdiği açıklamalarından çıkarımlar yapar. Saussure *Genel Dilbilim Dersleri*'nde şöyle yazmış:

> *Göstergelerin toplum yaşamındaki yeri üzerine araştırmalar yapan bir bilim dalı gerekli bize.* Ben buna *göstergebilim* (Yunanca *semeion* "gösterge") diyeceğim... Dilbilime gelince, o, genel göstergebilim alanının yalnızca bir parçasını oluşturuyor... Âdetleri, gelenekleri, vs. birer gösterge olarak incelemeye başladığımızda, olgulara yeni bir ışık tutacağımıza ve göstergebilim çerçevesinde ele alınmaları gerektiğini ortaya çıkarabileceğimize inanıyorum.

Sanırım burada geçen "bilim" sözcüğünü birebir ele almamamız gerekir. Saussure'ün daha sonra *Genel Dilbilim Dersleri*'ne dönüşecek dersleri verdiği 20. yüzyılın ilk yıllarında bilime hatırı sayılır bir önem veriliyordu. Say-

gınlık kazanan her yeni düşünce bilimsel kabul ediliyordu. (Freud'un da, yine aynı tarihsel dönem içinde, henüz filizlendirdiği psikanaliz için benzer bir iddiası vardı.) Her koşulda, Fransızcada *bilim* sözcüğünün kapsamı, İngilizcede olduğundan daha geniştir: körü körüne bağlı kalmamak şartıyla bilimsel bilgi üzerine düşünceler de dahil, kesin ya da yöntembilimsel her tür bilgi anlamına da gelir.

Barthes, her ne kadar *Çağdaş Söylenler*'in sonunda özellikle Saussure'ün göstergebilim üzerine yaptığı açıklamalardan yola çıkarak bir yazı kaleme almışsa da, kitabı esas ilginç ve keyifli kılan, striptizden oyuncaklara, "Garbo'nun Yüzü"nden "Einstein'ın Beyni"ne kadar irdelenen her tür kültürel görüngünün kolay anlaşılır bir dille ele alınması. İlk kez bir dergide yayımlanan bu kısa parçalar, gündelik hayatın görünümlerinin ardında saklı olanı açığa çıkarmayı amaçlıyordu. 1957'de bile pek çok kişi reklamcılığın metaların satılması amacı güttüğünü az çok bilse de, bu süreçte yer alan göndermelerin varlığı hemen fark edilemiyordu: örneğin, deterjanların ve cilt kremlerinin pazarlanışında uluslararası çatışma dilinden gelen terimlerin abartılı kullanımı, temiz olmak ve genç görünmek kavramlarını aslında erdemli olmakla aynı kefeye koyuyordu.

Gündelik hayatın bize sundukları karşısında çok daha dikkatli olabildiğimiz bugün ise orta dereceli okullarda Medya Araştırmaları adı altında dersler verilmekte ve kanımca, reklamcılığa ait göstergesel uygulamaların altında yatan kurnazlığa karşı bir farkındalık geliştirmeyi ve bu uygulamaların içine işlenmiş düşünce biçimlerinin bilinçli ya da kasıtlı olması gerekmediğini anlayabilmeyi bugün büyük ölçüde Barthes'a borçluyuz.

Barthes'ın düşünceleri elbette salt reklamcılıkla sınırlı değildi; habercilik ve kamusal etkinlikler üzerine de yorumlar getirdi. Saussure'ün sözünü ettiği "âdetler, gelenekler, vs." gibi olağan kabul edilen durumlar da en az bunlar kadar aydınlatıcı olabilir. Düşünerek ve tartışarak vardığımız kanıların yanında, düşünmeden kabul ettiklerimiz de değerlerimiz hakkında bize bilgi verir. Şarap, biftek ve *frites* (kızarmış patates), tümü de Barthes'a göre Fransızlığı ifade eder. Dolayısıyla bunlar da beraberinde belirli özellikleri, bir tür ulusal kimlik "ahlak"ını getirirler. *Nasıl* içileceğini bilmek bir özdenetim (Fransız) işidir; biftek yemek, kas gücünü, kanı ve kudreti özümsemek (Fransa için) anlamına gelir.

Bir başka örnek verirsek, gezi rehberleri neden dağ manzaralarını güzel bulur ve yüceltir? Yanıt: püritanizm temiz havayı kutsar ve sıkı çalışmayı teşvik eder. "Gezinin kutsal topraklarında bir tek dağlar, vadiler, dar boğazlar, coşkuyla akan ırmaklar olabilir, çünkü görünen o ki, bir tek onlar çabanın ve yalnızlığın erdemini aşılayabilir."

Bazen şeytan ayrıntıda gizlidir. Wolf Malkiewicz'in *Julius Caesar* (1953) filminde tüm erkekler saçları öne doğru taranmış olarak çıkar karşımıza. Alnın üzerinde saçın bu şekilde sabitlenmesi Romalılığı ifade eder ve bu kadar ısrarla ve sürekli uygulanması da ortaya komik bir durum çıkarır. Filmdeki erkeklerin aşırı terlediklerini de es geçmeyelim. *Çağdaş Söylenler*'de bu durumun *düşünmeyi* (politika üzerine) temsil ettiği öne sürülür. Yeni düşüncelere, özellikle de yeni politik düşüncelere sağduyu adına sürekli

karşı çıkan değerlerimiz akılcı olmaktan öylesine uzaktır ki, burada da "katı tutumlu kesime tembellik övülür". Böylesine bir dünyada düşünme süreci o kadar zorlamadır ki, insanı terletir.

Bu elbette kabul edilemez bir şey. Öte yandan, sahip olduğu kıvraklık ve akıcılığa rağmen ve çevirisinde bile (1972'de İngilizcesi yayınlanan seçmeler çok *iyi* bir çeviridir), metinde okurun kafasını karıştırabilecek kimi noktalar da mevcuttur. Ancak, kendi kültürümüzdeki maskelerin ve görünenlerin "ardındakini" fark edebildiğimizi düşünmek, bambaşka bir tatmin duygusu da verir.

Belki de şu "ardındaki" konusuna biraz daha eğilmeliyiz: şayet Saussure dilin göndergesel olmayan karakteri konusunda haklıysa ve onu harekete geçiren düşünceler ve değerler kesinlikle kültürün dışından ya da ötesinden gelmiyorsa, gündelik hayatın *içinde* sandığımızdan çok daha derin anlamlar yatıyor olabilir. Kültür, öznelerinin ürettiği ya da yeniden oluşturduğu anlamlardan meydana gelir. Hatta onu çözümleme sürecimizde bile, aslında yaptığımız şey, kültürün içinde farklı bir konuma geçmek, yine onun sağladığı ya da buna itildiği bir uzamda bulunmaktır.

Sıra sizde

Göstergebilim, kulağa kolay geliyor öyle değil mi? O zaman bir denemeye ne dersiniz?

Birazdan göreceğiniz metin parçası, George Eliot'ın *Adam Bede* romanının ilk sayfasından. Edebiyat eleştirisi konusunda önceden bir bilgi sahibi olmayı gerektirmiyor:

siz şimdi metnin içinde onaylanan ya da altı çizilen kültürel değerleri bulmaya çalışan bir göstergebilimcisiniz. Ve Barthes'a sadık kalmak istiyorsanız, yazar hakkında sahip olduğunuz her tür bilgiyi görmezden gelmeyi de unutmamalısınız. Romanın amacının ne olduğunun da bir önemi yok. Yine de hikâyenin 1799'da geçtiğini, bu tarihten altmış yıl sonra ve tamamlanmasının hemen ardından basıldığını bilmenin size bir parça yararı olabilir. Bu bakımdan nostaljiye hazır olun. Ve köpeğe de dikkat.

> Size, kasabamız Hayslope'un marangozu ve yapı ustası Bay Jonathan Burge'ün büyükçe atölyesinin, miladi takvime göre 1799 yılının 18 Haziranı'nda nasıl göründüğünü anlatacağım.
>
> İkindi güneşi, kapılarla, çerçevelerle ve tahta kaplamalarla uğraşan beş işçiyi ter içinde bırakmıştı. Açık kapının ardında çadır şeklinde yığılmış kütüklerden yayılan çam ağacı kokusu, hemen karşılarındaki açık pencerenin yakınında duran ve çiçekleri havaya dağılan mürver ağacının kokusuyla karışmıştı; yatay güneş ışığı, gidip gelen rendenin önünde uçuşan saydam talaş tozlarını delip geçiyor ve duvara dayanmış duran meşe kaplamanın incelikli damarlarını aydınlatıyordu. Griye çalan bir çoban köpeği yerde birikmiş yumuşak talaş yığınından kendine rahat bir yatak yapmış ve başını iki ön ayağı arasına almış yatıyor, arada sırada da ahşap bir şömine başının ortasına bir arma oymakta olan en uzun boylu işçiye bir bakış fırlatmak için kaşlarını oynatıyordu. Hem rendelerin sesini, hem de inip kalkan çekiçlerin çınlamalarını bastıran o bariton ses de işte bu işçiden geliyordu:

"Uyan, ey ruhum, ve güneşle beraber
yol alır günlük işler;
sıkıcı tembellik biter..."

Bu metinde sıkı çalışmanın övüldüğünü fark etmiş olmalısınız. Bu, sıkı çalışma karşısında yabancılaşmamış olmanın örnek bir betimlemesi. Söz konusu kasabanın adında bile zamansız bir kırsallık çağrışımı var ve Sanayi Devrimi'nin karanlık ve şeytani fabrikalarından uzak bu kasabadaki insanlar, çevreleriyle uyum içinde çalışırlarken şarkılar söylüyorlar. Elleriyle şekil verdikleri nesne –makinelerin işgalinden önce– doğal ve bu nesnenin kokusu el değmemiş doğanın açık havadaki kokusuyla bir bütün ("karışıyor"). Şömine başı ve kaplamalardan anladığımız kadarıyla bir evin tadilat işlerini yapıyorlar: çalışmanın erdemi, evcimenliğin ve aile değerlerinin hizmetinde. Hikâyenin merkezinde ise yetenekli bir işçi var: bir arma oyabiliyor. Ayrıca aralarındaki en uzun boylu kişi de yine o. Batı kültüründe boy her zaman bir otorite göstergesidir. Ve arada sırada ona bakan köpeğin de onu sahibi olarak gördüğü açık. Bu bir işçiye ait ciddi bir köpek, züppe birine ait olabilecek bir Pekinese ya da Poodle değil ve hem sakin hem de disiplinli bir görüntü çiziyor; bu da onun çevresinde olan bitenler karşısında duyduğu güveni gösteriyor.

İngiliz edebiyatında köpekler, *bilirler*. Bu metinde geçen kasabanın adı (Hayslope [Çayırlıbayır]), nesneler (meşe ve çam) ve sürekli betimlenen kırsal manzaralar, hepsinden de tipik bir İngilizlik akıyor. Belirtiler her ne kadar aksini söylese de, İngiltere hâlâ kırsal bir bölge ve onun varlığının

tehdit altında kalması demek İngilizliğin de tehdit altında kalması demektir ve bu asla kabul edilemez.

Doğa mı, tarih mi?

Az önce yaptığımız okuma bize ne sağladı? Yaptığımız çözümlemenin bir önemi var mı? Peki *Çağdaş Söylenler*'i oluşturan kısa denemeler, bir Galyalının ince zekâsının tezahüründen başka bir şey olmayabilir mi? Bu soruları yanıtlamak için Barthes'tan iki örneğe ve biraz da kendi zamanımızdan örneklere bakalım.

Birinci örnek, *Çağdaş Söylenler*'in "Dominici ya da Edebiyatın Zaferi" bölümünden: yaşlı bir Fransız köylüsü çeşitli kaynaklar gösterilerek ve bunlar hakikatin ta kendisiymiş gibi düşünülerek ölüme mahkûm edilir. Verilen kararı belirleyen delil ise aslında kesin değildir ve Dominici'nin cinayet davası da daha çok psikolojik olasılıklar üzerinden yürütülür. Kaldı ki, mahkeme salonunda delil diye gösterilen psikolojik "hakikatler", 19. yüzyıl romanına ait karakter tiplemelerinden başka bir şey değildir. Kendisini suçlayanların kullandığı edebi dil ile "klasik" Fransız edebiyatı hakkında hiçbir fikri olmayan suçlu dışında, deliller herkes için apaçık ortadadır. Dominici'nin davasında iki farklı göstergesel uygulama karşı karşıya gelir, ancak kanun ve erk yalnızca birinin yanında durur.

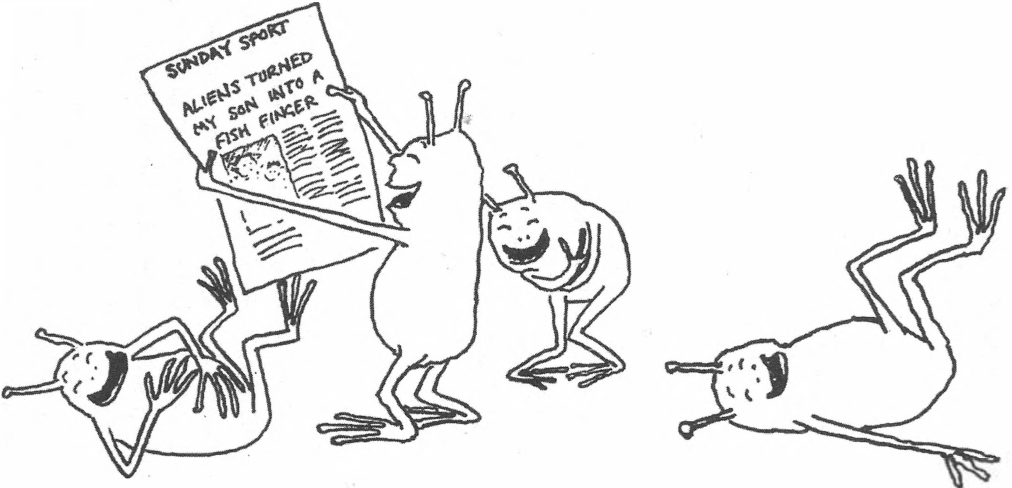
İkinci örnek, *Paris Match* dergisinin bir kapağı: Fransız üniforması giyen siyahi bir asker bayrağı selamlamaktadır. Bu gösterge neye işaret eder? Fransa'nın yüce bir imparatorluk olduğuna ve "ırk" ayrımı olmaksızın tüm vatan-

daşlarının kendi arzularıyla onun hizmetine girmeyi kabul ettiklerine ve hatta onu savunurken canlarını bile vereceklerine mi?

Barthes'a göre bu fotoğraf sömürgeciliği doğallaştırmaktadır. Gerçekçi edebiyat kişiliğin bir kader olduğuna dair inancı *doğal*laştırır ve bunu "insan doğası" olarak adlandırır. *Adam Bede* romanı, muhtemelen toprak sahibi olan bir başkası için bir başka adamın nasıl büyük bir şevkle ve görev bilinciyle bir arma oyduğunu anlatır ve böylece roman sınıf ayrımını *doğal*laştırmış olur. Birer birey olarak cana yakın da olsalar, hatta kahraman da olsalar, çok daha fazlasını hak eden bu yoksul insanların başkaları için çalışması gerektiği gerçeği değişmez – doğal olarak.

Kendi zamanımıza gelirsek, tarihsel sonuçların evrensel bir biçimde "insanlık durumu" olarak adlandırıldığı pek çok vakayla karşılaşabiliriz. 1989'da Berlin Duvarı yıkıldığında, Özgür Batı bunu insanların özgür iradesini yok sayarak dayatılan ve doğal olmayan komünizmin ardından, doğanın, yani kapitalizmin canlanışı olarak yorumladı. Kutlamalar yapan kalabalıkların televizyonlardaki görüntüsü de bu kanıyı güçlendirdi. Aynı kalabalığın içinden pek çok kişi ise kapitalist rejimde gündelik hayatın Hollywood'un yansıttığından oldukça farklı olduğunu çok geçmeden anlayacaktı. Gerçekte olan ise şuydu: Sovyet tipi komünizm nedeniyle yaşadıkları hayal kırıklığından serbest piyasanın mutlaka doğal olduğu anlamı çıkmıyordu.

Artık Duvar olmadığına göre, Özgür Batı'yı ortak değerlerini savunmak için bir araya getiren şey ne olacaktı? Hâlâ çeşitli adaylar değerlendirilmekte. Tehditlerden biri



3. Uzaylılar. Ortak bir düşmana karşı birleşebilir miyiz? Jacky Fleming.

genel olarak terörizm kaynaklı şiddet ve özel olarak da "İslami Köktendincilik". Her şeye inananlar için bir diğer seçenek daha var, o da uzaylılar. Eski usul komünizm öcüsünün aksine, uzaylılar daha çok her şeyi yıkmaya ve karşı casusluğa eğilimliler. İnsana ait kültürlere etki ederler ve özgür beyinlerin içine yerleştirdikleri mide bulandırıcı ve yapış yapış bir maddeyle ele geçirdikleri insanların bedenlerini dünyanın düzenini bozmak için kullanırlar. Ya da bizi kaçırarak dönüştürürler ve dünyaya geri bıraktıklarında artık özgürlüğümüzü savunma gücümüz kalmaz.

Barthes'ın açıklamasına göre mit, tarihi doğaya dönüştürür. Ve mitografın da görevi, miti tetikleyen tarihsel öğeyi yeniden keşfetmektir; bunu yapmak için de söz konusu zamana ve mekâna özgü özellikleri ortaya koyarken belirli inançların ve değerlerin doğal kabul edilmelerinden ne gibi bir kazanç sağlandığı sorusunu sorar.

"Sonsuz İnsan"

Çağdaş Söylenler'de de işaret edildiği üzere bu bağlamda bulunduğumuz tarihsel zaman özel bir yere sahip. Giysilerimizi kirleten lekelerden tutun da uzaylı istilasına kadar, yaşadığımız dönemde mitler her zaman olduklarından daha fazla sayıda. Neden? Barthes'a göre bunun nedeni, toplumumuzun doğasını belirleyen mülkiyet biçiminin burjuva olmasıdır ve burjuva ideolojisinin en temel özelliklerinden biri de kendini saklamaktır. Burjuva düşüncepolisi diye bir şey yoktur; hiç kimse "burjuva"ya oy vermez; burjuvazi değerlerini her yere yayarken onun sınıfsal her-

hangi bir adı olması gerekmez. Basın, yargı sistemi, yemek kitapları, düğünler ve hava tahmin raporlarının hepsi de insanların dünyayla kurdukları ilişkiyi sessizce ve anonim bir biçimde aktaran burjuvaziden yansıyan bilgilerle şekillenir. Çevremizde olanları bu yolla algılayış biçimimiz bize öylesine sıkı işlenmiştir ki, artık bu durumu doğanın bir kanunu olarak görmeye başlarız; böyle bir dünyanın kahramanı da "Sonsuz İnsan"dır; bir sınıfa ait olmayan (ve genellikle bir erkek), kendini zeki bulan ve zevk sahibi gören ve karşısına çıkan ilk fırsatta ideallerini gerçekleştirmekten çekinmeyen biri.

Marksizm ve ideoloji

Çağdaş Söylenler'de marksizmden gelen bir sözvarlığı bulunduğunu şimdiye dek anlatılanlardan fark etmiş olmalısınız. Barthes'ın kendisi marksist değildi, ancak, savaş sonrası Paris'te marksizmi dikkate almayan birine aydın gözüyle bakılmıyordu. Bu dönemin esin kaynağı olmuş pek çok kuramcısı da konumlarını Fransız Komünist Partisi karşısında gösterdikleri olumlu ya da olumsuz tutumla belirliyorlardı.

Marksizm kültür üzerine kendi açıklamasını daha önce getirmişti. Karl Marx ve Friedrich Engels 1845-6'da *Alman İdeolojisi*'ni, 1848'de tüm Avrupa'yı saran devrim hareketlerinden önce yazmışlardı. Bu çalışmalarını yayınlamadılar ve eser 1930'a dek elyazması olarak saklı kaldı; fakat asıl üzerinde durulması gereken, yapıtta yer alan ve şu anda bir tek düşünce tarihçilerinin ilgi alanına giren çok çeşitli

yerel gözlemlerin yanında, özellikle de ilk bölümde göze çarpan görüşlerdir ve bunlar, her ne kadar etraflıca çözümlenmemiş olsalar da, yine de kendi zamanlarının oldukça ilerisindeydiler.

Marx ve Engels'e göre "ideoloji", dönemi ele geçiren mülkiyet anlayışıyla uyumlu hareket eden toplumsal alışveriş biçimlerine göre oluşmaktaydı. Onlara göre tarih, mülkiyeti takip ediyordu: başlangıçta kabileler vardı, sonra Yunan ve Roma şehir devletlerinin "komünal" biçimi, ardından feodalite ve şimdi de kapitalizm. Kabile reisi, asilzade, toprak ağası ya da sermaye sahibi burjuva; hangisi söz konusu olursa olsun, ideoloji, yönetici sınıfın kurallarını haklı gösterir. Marx ve Engels göstergebilimi öngördükleri mükemmel bir örnekte, feodalite hükmündeyken "namus" ve "sadakat" gibi sözcükleri ne kadar sık duyduğumuzu, fakat devreye kapitalizm girince "özgürlük" ve "eşitlik" (büyük olasılıkla fırsat eşitliği anlamında) gibi kavramların hızla bunların yerini aldığına dikkat çekmişlerdi.

Bunun dışında, Marx ve Engels'in iddiasına göre yönetici sınıf, kendi çıkarlarını toplumun tüm üyelerinin ortak değerleriymiş gibi gösterebilmek adına, görüşlerini kaçınılmaz bir hakikat olarak sunar; bu düşüncelerin en doğru seçenek olduğuna herkesi ikna eder ve dünyayı anlamlandırmanın en akılcı ve geçerli yönteminin yine bu düşüncelerden geçtiğini ileri sürer. Bu doğrultuda, genel oy verme hakkının da aslında kapitalist çağın bir ürünü olduğunu görebiliriz. Diğer bir deyişle, günümüzde resmi anlamda iyelik haklarımız çerçevesinde seçme özgürlüğümüz olsa da, bu durum bile aslında ideolojik bir kökene

Soru: Marksizme hâlâ itibar ediliyor mu? Doğu Avrupa bile kapitalizmi tercih etmişken onu hâlâ ciddiye alan birileri var mı?

Yanıt: Sovyet tarzı komünizmin marksizmin adını kötüye çıkardığı doğru. Ancak, bu yönetimlerin Marx'ın kuramlarını ne kadar uyguladıkları tartışılır; kaldı ki, kapitalizmin işleyişini çözümlemede kimse bu kuramların ötesine geçebilmiş değil. Elbette kimilerinin çağa uydurulması gerekiyor. Yine de, başta karşıtları olmak üzere, Marx'ı oldukça geniş bir kesim okumuştur ve olguların içyüzüne dair pek çok görüşü artık "açıkça" ortadadır. Kanımca, ideolojinin marksist kuramı gelişim sürecinin neden hızlanmadığını açıklamada bize hâlâ yardımcı olabilir.

dayanır. Kapitalizme gelince, o artık doğayla eşanlamlı kullanılmaktadır.

"Devletin İdeolojik Aygıtları"

Kapitalist düzende devlet, serveti koruma altına almak amacıyla çeşitli kurumlar inşa eder. Bunların içinde en belirgin olanı da polis gücünü ve hapishane sistemini arkasına alan adalet mekanizmasıdır. Louis Althusser 1969'da hem Saussure hem de göstergebilimin ve Marx'ın daha sonra gelen çalışması ışığında *Alman İdeolojisi*'ne yeni bir yorum getirerek (ya da onu yeniden yazarak) başladığı

çalışmasının ilerleyen bölümlerinde kapitalist toplumun kendi devamlılığını nasıl sağladığını açıklar. Althusser'e göre Devletin Baskıcı Aygıtı, düzeni ve yaşamlarını sürdürebilmek için emek güçlerini satmak zorunda olan ya da yatırımlarıyla geçinebilen bireylerin üzerinden yürütülen üretim ilişkilerini korur. Şayet karşısına devrim ya da sivil itaatsizlik gibi ayrılıkçı bir etki çıkarsa, Devletin Baskıcı Aygıtı güç kullanmaktan kaçınmaz.

Oysa pek çoğumuzun yolu polisle ve mahkemelerle çakışmaz ya da onlarla herhangi bir temasımız olmaz. Althusser'in düşüncesine göre, kapitalizmin dayanağını oluşturan sınıf ilişkilerinin devamlılığını, çıkarlarımızla uzun vadede ters düşseler bile, bizler yine "kendimiz sağlarız". 19. yüzyılda haklarını alamayan yoksul kesim böylesi bir toplumun değerlerini, bu düzen içinde yoksul kalmaya devam edecekleri halde sürdürmeye devam etti. Peki ama neden?

Althusser'in açıklamasına göre bunun nedeni, Devletin Baskıcı Aygıtı'nın yine Devletin İdeolojik Aygıtları'yla (DİA) ortak yürüttüğü düzen içinde anlamlar ve değerler üreterek ya da onu yeniden yapılandırarak sürdürdüğümüz hayatın gerçek varoluş koşullarıyla kurduğumuz ilişkiyi şekillendirmesiydi. DİA, bize çalışmanın bir görev olduğunu, başarılan bir işten keyif alınacağını, sahip olduğumuz işten memnun değilsek bir başkasını seçme özgürlüğümüz olduğunu ve eğer kapitalizmden hoşnut değilsek Küba'ya gidebileceğimizi söyler. (Elbette gidebileceğimiz yerlerin sayısı bir hayli azaldı; ne de olsa serbest piyasanın başlıca timsallerinden McDonald's dünyanın hemen hemen her yerini sardı).

Tüm bunlarda elbette bir doğruluk payı var: ideoloji, salt aptallara yutturulan birtakım palavralardan ibaret değildir. Fakat işin aslı tam olarak öyle değil. Gece vardiyasında çalışan bir ofis temizlikçisi olduğunuzu düşünün, hele bir de küçük çocukları olan bir kadınsanız eğer, yaptığınız iş size muhtemelen pek *fazla* keyif vermeyecektir; dahası, belli niteliklerden yoksunsanız, bundan daha iyi bir iş bulma şansınız da pek olmaz.

Althusser'in DİA listesinde ayrıca din, aile, siyasal oylama sistemi ve parti seçenekleri, sendikalar (şu aşamaya kadar mevcut düzeni değiştirmek yerine iyileştirmek için çalıştılar), medya, spor, edebiyat, sanat ve en başta da eğitim yer alır. Bu kurumların etki gücü her ne kadar bağdaşık olmasa da ve çeşitli iç çatışmalar barındırsalar da, onu bizim için en iyi ya da –daha kötüsü– vazgeçilmez gibi göstererek, bilerek ya da bilmeyerek düzeni onaylayan tutumumuzu pekiştirirler. Her şeyden öte, olup bitenler artık bize *olağan* gelir.

2001'de Jeremy Paxman BBC radyosunda Slavoj Žižek'le (V. Bölüm'de kendisinden bahsedeceğiz) bir söyleşi yaptı. Žižek burada liberal demokrasinin yeniden değerlendirilmesi çağrısında bulundu. Gerçekten de "liberal" ve "demokratik" miydik? Daha iyi bir toplumsal düzen kurmak mümkün müydü? Paxman söyleşiden, Žižek'in Doğu Avrupa komünizmine dönmek istediği sonucunu çıkardı. Demek istediği başka ne olabilirdi ki? İşte, bu örnekte görüyoruz ki ideoloji yine iş başında: kapitalizmin komünizmden çok daha iyi olduğu açık *ve her ikisine karşı bir alternatif olabileceği hayal dahi edilemez.*

1970'lerde eğitim alanında görev yapmış olan bizler, Althusser'in DİA üzerine yazdığı denemenin çevrilmesiy-

Louis Althusser, 1918-90

Paris'te Ecole Normale Supérieure'de Felsefe Profesörü olarak görev yaptı. Althusser, Marx'ın yazılarını dilbilim ve psikanaliz dahil 20. yüzyılın kuramsal gelişmeleri ışığında yeniden yorumladı.

Marx İçin (1965) adlı eserinde toplumu anlayabilmemiz için onu üç ayrı düzlemde incelememiz gerektiğini söyleyerek kuramı bir adım ileri taşıdı: ekonomik, politik ve ideolojik. Her bir düzlem belli bir dereceye kadar "bağımsız" ya da "görece özerk"tir, yine de her biri diğerinin varlık durumuna göre şekillenir, ancak eylem oranları değişkenlik gösterebilir. Bu üç düzlem kendi içlerinde ya da aralarında çeliştikleri zaman değişimin fitili ateşlenir. Marx'ın mülkiyet biçimlerinin toplumsal ilişkileri belirlediği görüşünü paylaşan Althusser, belirleyici gücün "son tahlilde" ekonomi olduğunu savunur. Oysa ekonomi diğer iki düzlemden asla soyutlanamaz, dolayısıyla da 'o "son tahlil" günü asla gelmez'. İnsanların kapitalizmi onaylamasını sağlayan ideoloji ise hümanizmdi; yani, tarihin köklerini özgür ve özerk olan "insan"ın yarattığına dair inanç.

Althusser'in "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı denemesi 1969'da basıldı. Bu da, *Marx İçin*'de yer alan ve üretim ilişkilerini (sınıf çatışması) yeniden biçimlendiren bir yöntem olarak sunulan ideolojiye gösterilen ilgiyi pekiştirdi.

Althusser 1980'de karısını öldürmesi nedeniyle bir akıl hastanesine kapatıldı. *Gelecek Uzun Sürer* (1992) adlı özyaşamöyküsünde bu hikâyeyi kendi bakış açısından anlatır.

le, eğitim sisteminin ideolojik aygıtların en önemlilerinden biri olduğunu da öğrenmiş olduk ve bu üzerimizde büyük bir etki yarattı. Bunun anlamı şuydu: biz kökten değişim yanlıları, başka kesimlerin grev hattını tutmadan önce kendi çöplüğümüzü temizlemeliydik. Althusser'in iddiasına göre okullar ve üniversitelerde, ekonomik yapının tüm seviyelerinde görev almak üzere hazırlanan ve bir bölümü daha sonra dışlanacak olan gençlere, okuma, yazma ve aritmetik öğretilirken, bir yandan da itaat, saygı, temel psikoloji (örneğin 19. yüzyıl romanında görülen karakter tipleri), liberal demokrasinin erdemleri, bir topluluğa emir vermenin ve emir almanın incelikleri de öğretiliyordu. Kısacası, eğitim kurumları toplumun içine karışarak mevcut düzeni "kendi başlarına" korumaları doğrultusunda öğrencileri teşvik eden bir özdisiplin ve disiplin aşılıyordu.

Cinsel eğitimin mutlaka aile değerleri bağlamında düzenlenmesi talebi (her zamanki gibi iyi niyetle), yakın dönemin örneklerinden biridir. Bildiğimiz gibi, çocukların itaati, saygıyı ve toplumsal değerleri (özellikle heteroseksist ve cinsiyet değerleri) öğrendikleri yerlerden bir diğeri de aile ortamıdır. (Yavaş yavaş anlamaya başladığımız gerçek ise bundan biraz farklı: aile, sevginin dışında, ev içi şiddet, cinsel istismar ve pek çok psikolojik işkenceyi de içinde barındıran bir kurum aynı zamanda.)

İdeoloji, sistemin yürümesi için gereken onayı sağlar. Buna tam olarak bir kumpas denemez. İdeolojinin kökleri kasıtlı olarak sağlamlaştırılmaz. Adam Bede'in amacı mevcut sınıf ilişkilerini tescil etmek değildir; tam tersine, o sadece görevini yapar ve bundan mutluluk duyar. Oysa, muhtemelen işvereninin aldığı kira gelirlerinden ve onun

için oyduğu armanın değerinden bile düşük bir ücreti kazanabilmek için (başka çaresi yoktur) emek gücünü satmak zorunda olması gerçeğini maskeleyen, işte tam da bu görev bilinci ve bundan aldığı mutluluktur.

Adam Bede bu maskeyi kaldırmak için de yola çıkmamıştır. Ancak görüntüyü bize olduğu gibi sunan ve sınıf farklılığının kaçınılmazlığını ve olağanlığını sergileyen bu "gerçekçi" roman, aslında bireylerin hakiki durumlarını imgelemlerinde nasıl farklı canlandırdıklarını bize gösterir.

Özne

Bu durumda George Eliot açıkça sömürüye göz yummakla suçlanabilir mi? Elbette hayır. Edebiyat eleştirisinin klasik övgü-sövgü okulu (D. H. Lawrence ne kadar antifeministti? Shakespeare ne kadar anti-Semitikti?) değerlendirme yaparken Yazarın Ölümü'nü göz önüne almamıştı. George Eliot, romanında yinelenen kültürel kanıların ne açıklaması ne de kaynağı olabilir. Kaldı ki, romanda işçi sınıfından gelen kahraman dikkat çekici bir olumsallıkla betimlenir. Metnin kaynağını, o tarihsel dönemde geçerli olan anlam ve değerler oluşturur.

Adam Bede (ki aslında öyle biri yok), George Eliot (ki Adam Bede'in kaynağı değil) ve bir şeylerden şüphelenmeyen okur (göstergebilimsel bir çözümleme yapmamış kişi) hüküm süren ideolojinin sağlamlaştırılmasında ortak çalışır. Bu üç figürün hepsi de Althusser'e göre birer öznedir.

Adam Bede, bir tümcenin öznesi, bir fiilin aktörü ve "Ben" diyen kişidir. Konuştuğumda ya da yazdığımda, ege-

Soru: Bu biraz moral bozucu değil mi? Bu durumda, şartlanmış robotlardan daha öte değiliz. Sonuçta bu durum uzaylılar tarafından kaçırılmış olmamızdan çok da farklı değil.

Yanıt: En derin kanılarımızın tek kaynağı olmadığımızı gösterdiği doğru. Ancak seçimler yapabilir ve görüşlerimizi değiştirebiliriz. Nasıl mı? Şeylerin nasıl olması gerektiğini söyleyen *hâkim* ideolojinin kendisidir. Althusser'in denemesi de temelde ideolojinin genel olarak nasıl işlediğini inceler, öte yandan belirli ideolojiler de (örneğin marksizm ve postyapısalcılık) hâkim değerlere meydan okur. Olağan gibi görünende diretmek zorunda değiliz. Aslında olağan görüneni derinlemesine incelediğinizde ne kadar tutarsız olduğunu görebilirsiniz. Hâkim ideolojideki çelişkiler, özneleri farklı konumlandıran yeni düşüncelerin doğmasını sağlar. (V. Bölüm'de ayrılıkçılık daha kapsamlı ele alınacaktır.)

Devletin İdeolojik Aygıtları'na şöyle bir baktığımızda sınıf çatışmasına pek çok gönderme yapıldığı görülür. Bir Marksist olarak Althusser, sınıf ayrımı olan tüm toplumların, kuramsal ayrılıklar da dahil, çatışma üzerinden ilerlediği görüşünü baştan kabul eder. Marksizmi bir "bilim" olarak adlandırır çünkü onu hakikatin esas kaynağı olarak göstermek ister. Fakat bu, çalışmasının bütününe yansıyan terimsel bir sıkıntıyı da beraberinde getirir. Althusser, kesinlik olgusunu ve Saussure'ü aynı potada eritmeyecek kadar iyi bir düşünürdü. Kaldı ki ideolojinin kendisi başlıbaşına bir çatışma alanıdır.

Yeri gelmişken, öznenin de böyle olduğunu belirtelim. İnançlarınız ve değerleriniz söz konusu olduğunda ne kadar tutarlısınız? İkisi de aynı anda doğru olamayacak inançlara hiç sahip olmadınız mı?

men ideolojiyi yinelerim (ya da ona meydan okurum) ve bu bağlamda, atılan ilk adımların, eylemlerin, kararların ve seçimlerin kaynağı ben olurum. Öte yandan özne, dilin izin verdiği anlamlara ve tümce yapılarına *bağımlı*dır. İletişim kurabilmem, ortak göstergelere *bağlı* kaldığım sürece mümkün olabilir. Bu durumda öznenin alıntılamaya bağlı olduğunu (Althusser açık açık böyle söylemese de) ileri sürebiliriz. Öznenin bir aktör ve bağımlı bir varlık olarak bulunduğu muğlak konum terimin kullanımını belirlemede etken olur.

Althusser'e göre özne hem tüm ideolojilerin hedef noktası, hem de yeniden oluşturulduğu bir yerdir. Onun gücünün geldiği yer şudur: ideoloji içseldir; bizler onun sonuçlarıyız; o "olağan" görüleni her doğrulayışımızda farkında olmadan bir alıntı yapmış oluruz.

İdeoloji mi, yoksa mit mi?

Barthes'ın "mit" dediği şeyle Althusser'in "ideoloji" dediği arasındaki bu dikkat çekici kesişmeyi fark etmemek mümkün değil. Peki, hangi terimi kullanmak daha doğru?

"İdeoloji" marksizme bağlılığa işaret eder. Fakat bilinçli olarak savunulan bir kuramı ("muhafazakâr ideolo-

ji") tanımlarken de sıklıkla bu aynı göstergenin kullanılması karışıklığa yol açar. Birini ne anlamda kullandığımızı açıklama gereği duymazken, diğerinde tutarsızlığa, çelişkilere ve siyasi açmazlara yol açmamak adına terimi ne şekilde kullandığınızı tartışmanızın başında açıklamanız gerekir.

Dahası, terimin tanımında tüm marksistler hemfikir değildir. Althusser denemesini yayınlamadan önce "ideoloji" kavramı, çoğu zaman "zihinsel yanılgı" ile eş tutulmaktaydı. Althusser'in yazılarında yanlış ve doğru arasındaki sınırlar da pek açık değil. İdeoloji, üretim ilişkilerine dair "hayali" bir imgeyi temsil edebilir; fakat gündelik hayatın içinden gelmesi nedeniyle, gerçeğe ulaştığımız an üzerimizden silkip atabileceğimiz basit bir sanrı da değildir. Kaldı ki, Saussure'ün dile getirdiği açıklamalar ışığında baktığımızda, neyin gerçek olduğundan nasıl emin olabiliriz?

"Mit" de çift anlamlı kullanılır. Bugün Yunan mitlerinin birer kurgudan ibaret olduklarını biliyoruz. Öte yandan bu mitlerin dünyayı anlayabilmek için harcanan bir çabanın ürünleri olduğunun da bilincindeyiz. Mitler, keyif vermenin yanında, şeylerin kökenini açıklayan hikâyelerdir de aynı zamanda. Mitlere sahip kültürler onların açıklama getirme gücünden faydalanırlar. Roland Barthes'ın bu terimi kullanışı, dönemin önemli aydınlarından ve kesinlikle kendi neslinin en büyük mitograflarından antropolog Claude Lévi-Strauss'a bir saygı duruşu niteliği taşır. Önceki antropologların etnik merkeziyetçi anlayışlarını reddeden Lévi-Strauss, kabile kültürlerinin "ilkel" olarak tanımlanmasına karşı çıkmıştır. Onun asıl ilgisini çeken, kabile ge-

leneklerinin anlamlarını kavramak ve, ek olarak, gündelik yaşam biçimlerimizdeki ortak yönleri çözümleyebilmekti.

Örneğin, ailelerin ya da toplulukların birbirlerine karşılıklı hediyeler verdiği *potlatch* (potlaç) gibi yaygın bir kabile geleneğine bakalım. Verilen her hediyenin bir öncekinden daha değerli olması beklenir ve bu da hediye veren kişinin elinde bir tek sahip olduğu toprak kalana kadar devam eder. Lévi-Strauss'a göre bu gelenekle Batı kökenli Noel arasında koşutluklar vardır: bayram boyunca şöminelerin üstünde asılı duran tebrik kartlarının sayısı ve değeri, tebrikleri alan kişinin önemini gösterir. Hediyelerin belirli bir düzeyde olmaları beklenir (burada çocuklar rekabet alanında becerilerini geliştirirler) ve bayram sona erdiğinde pek çok ailenin bütçesi "sarsılmış" olur.

Lévi-Strauss'un 1949'da Fransızca olarak basılan ilk kitabı *The Elementary Structures of Kinship*'ten (Akrabalık İlişkilerinin Temel Yapıları) bir örnek verelim. Burada Lévi-Strauss, tüm toplumlarda kimin kiminle evleneceğine dair kurallar olduğunu, dolayısıyla üyelerinin iki gruba ayrıldığını ileri sürüyor: yasaklanan eşler ve olası eşler. Bu kurallar çerçevesinde yapılan evlilikler, hasımlıkları da ortadan kaldırma amacıyla gelişen ve alışverişin en temel biçimi olan "karşılıklılık"ı yaratır. Karşılıklılık bir anlamda toplumun kendisi demek olan, iletişim, ittifak ve bütünleşme anlamlarına gelir. *Hüzünlü Dönenceler*'de (1955) Amazon sanatı ve âdetlerinin çeşitli yönleri incelenerek yerel evlilik kurallarının bir etnograf için nereye kadar anlaşılır olabileceği gözler önüne serilir.

Ancak, etnograf için açık olan, uygulayan için de açık değildir. 1957'de basılan Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'i gibi

Lévi-Strauss'un yapısal antropolojisi de mercek altına alınan bireylerin farkında olmadıkları güdüleri üzerine odaklanır. Lévi-Strauss'un vurguladığı bir diğer nokta da şu: âdetlerin, ayin ve mitlerin yaratılmasının ve yinelenmesinin ne anlama geldiğini fark edebilmiş bireyler elbette vardır, ancak bu bir istisnadır ve genellenemez. Benzer bir

Claude Lévi-Strauss, 1908-2009

Collège de France'ta 1959-82 arasında Sosyal Antropoloji Profesörü olarak görev yapan ve felsefeden uzaklaşabilmek için etnografiyi seçtiğini belirten Lévi-Strauss, 1935'te Brezilya'da, Sao Paulo Üniversitesi'nde profesör oldu. Oradayken Güney Amerika'nın yerli halkları arasında yaptığı alan çalışmaları, kitapları için gereken malzemeyi sağladı. *The Elemental Structures of Kinship* (Akrabalık İlişkilerinin Temel Yapıları, 1949, ikinci baskı 1967), *Yaban Düşünce* (1962) ve *Raw and the Cooked* (Çiğ ve Pişmiş) (1955) büyük etki yaratan kitapları arasındadır. *Hüzünlü Dönenceler* ise incelikli dili ve rahat okunması yanında zeki ve insanı kavrayan üslubuyla eşsiz bir çalışma olup, biraz özyaşamöyküsü, biraz gezi edebiyatı ve biraz da teknik sayılmayan antropolojiden oluşur.

Felsefeden uzak durma çabalarının başarıyla sonuçlandığını ise söyleyemeyiz. Kurumsal ve kültürel farklılıkları insan aklına kazılı ikili karşıtlıklara kadar indirgeyen Lévi-Strauss'un yazdıkları, en nihayetinde, insanın doğasını açıklayan bir niteliğe sahiptir.

biçimde, Fransızların bifteğe olan düşkünlüklerinin ulusal bir kimlik meselesi olması gerekmediği gibi – aslında sadece lezzetli buluyor olmalılar. Ancak Roland Barthes'a göre hikâye salt lezzetten ibaret değildir.

Terminoloji konusunda antropoloji bir çözüm sunar. En nihayetinde onun ilgi alanı ne mitolojidir ne de ideoloji; onun konusu kültürdür. Elbette bu göstergenin de kendine göre sorunları vardır, ancak neticede toplumun ortak uygulamalarından bahsedildiğini anlayabiliyoruz ve burada önemli olan bu uygulamaların ne kadar doğru ya da yanlış oldukları değil, bunlara biçilen anlamların ve değerlerin bilinçli olarak seçilmemiş olmalarıdır.

Yapısalcılık mı, postyapısalcılık mı?

Peki, Barthes ve Althusser'in tek yaptığı, yapısal antropolojinin ortaya koyduklarını kendi kültürlerine uygulamak mıydı?

Farkında olmadığımız ve gözümüzden kaçan şeyleri tespit ettikleri kesin, ancak arada çok önemli bir fark var. Lévi-Strauss, yüzeyde görünenlerin ardına bakarken, insan aklının derinlerine gömülü evrensel bir yapıya kadar uzanan ve tüm kültürlerde ortak olan bir öğenin arayışındaydı. Bunun anlamı şuydu: tüm mitler birbirlerinden evrilmişti ve tüm evlenme gelenekleri de ensest tabusunun o bildik ikiliğinden doğmuştu ki "ensest" yasaklanmış bir kişiyle evlenmekti ve bir toplulukta her birey ya potansiyel ya da yasaklanmış bir eşti. Genel olarak insan kültürünü oluşturan temel ise hasımlığı karşılıklılığa dönüştüren alışverişti.

Diğer bir deyişle, Lévi-Strauss, burjuva ideolojisinin imgeleminden kopup gelen ve tüm tarih boyunca doğa kılığında karşımıza çıkan o klasik kahraman figürünün, yani Sonsuz İnsanın izini sürer. Yapısalcılığın da bu bağlamda pek çok cezbedici yönü vardı: tahminlere açıktı ve geniş bir alanı kapsıyordu; insan davranışının kökenlerine açılan kapının anahtarını vaat ediyordu; kültürlerde göze çarpan farklı özellikleri kapsayan o biricik ilkeyi bulacağını ileri sürüyordu. Oysa bu ayrımlar yüzeysel olarak ele alınmaktan öteye gidemediler ve ayrım da Saussure'ün çığır açıcı dil kuramında anahtar bir kavramdı.

Yapısalcılık, 1960'ların o zorlu zamanlarında artık her yerdeydi. Mitten çıkıp hikâyeye dönüşmesi zor olmadı. Barthes'ın kendisi de "Hikâyelerin Yapısal Çözümlemesi" adlı bir deneme kaleme aldı. 1928'de Rus formalist Vladimir Propp, kendi kültürüne ait halk masallarını değişkenleri dikkate almaksızın yedi karakter ve otuz bir olası eylemden oluşan tek bir yapı içinde çözümledi. *Masalın Biçimbilimi* ilk kez 1958'de İngilizce olarak yayınlandı ve 1960'ta Lévi-Strauss bu çalışma üzerine bir deneme yazdı. Bu denemede Propp'un çalışmasından övgüyle bahseden Lévi-Strauss, tematik içeriği göz ardı eden biçimci yaklaşımını da eleştirdi. A.-J. Greimas'ın 1966'da yayınlanan *Yapısal Anlambilim* adlı eserinde, Saussure ve Lévi-Strauss'u da gözeterek Propp'u yapısal açıdan yeniden değerlendirdi. Böylelikle eline, kahramanın bireysel özgürlük hedefiyle, varolan düzenin kısıtlamaları arasında oluşan çatışmayı merkez alan ve tüm hikâyelere uygulanabilen bir şablon geçmiş oldu.

İşte, tam da bu dönemde Jacques Derrida, Lévi-Strauss'un insanın kaybettiği bütünlüğüne karşı göster-

diği nostaljik ilgi ve iddialarının dayanağını oluşturan ikili karşıtlıkların yetersiz kalışını eleştiren bir yazı kaleme aldı. Fakat postyapısalcılığın yazıya dökülmüş belki de en çarpıcı hali, Roland Barthes'ın *S/Z* adlı eserinin başında yer alır; burada Balzac'ın kısa hikâyesi "Sarrasine", anarşist, oldukça manidar ve şimdiye dek daha iyisi yapılmamış bir yakın okumaya alınır. Tam olarak belirli bir konusu olmadığı açık olan *S/Z* şöyle başlar: "Bazı Budistlerin nefislerini terbiye etmek yoluyla tek bir fasulye tanesinde koca bir evren görebildikleri söylenir." Bu düşünceyi şöyle geliştirir:

> Hikâye çözümlemelerini başlatan ilk kişilerin amacı kesinlikle şuydu: tek bir yapı içinde dünyadaki tüm hikâyeleri (ve bunlar çok fazlaydı) görebilmek: her birinin kalıbını çıkarırız ve bu kalıplardan da tümünü kapsayan bir hikâye yapısı çıkarırız diye düşünüyorlardı. Biz de bu yöntemi bir hikâye ele alıp ona tekrar uygulayacağız (doğrulamak için): bu öyle bir iş ki, hem çok yorucu (deyim yerindeyse sucuk gibi terleten), hem de farklılıkları ortadan kaldırması nedeniyle oldukça can sıkıcı.

Yapısalcı savlar bir anda saçma gelmeye başlamıştı. Tek bir belirleyici yapıyı bulduğunuz anda, koca bir evren ve bir fasulye tanesi arasında hiçbir fark kalmıyordu. Mikroevren genel yapının bir tezahürü, bir aynı olma haliydi – düzen kurucuları için cezbedici bir yönü var, ama başka ne anlamı var? Araştırmaya devam ettiğimizde neyi keşfedeceğiz? Yalnızca sonsuz tekrarı. Temel soruların yanıtları ise çok önceden verilmişti zaten.

Barthes devamında şu ironiye parmak basar: Saussure'ün ayrım konusuna yaklaşımı, en nihayetinde, "kayıtsız bir bilimsel incelemenin egemenliğinde" (kayıtsız, çünkü ayrım görmüyor ve aynı kayıtsızlık nedeniyle soğuk ve sıkıcı) tüm yazılı metinleri eş gören bir anlayış doğuruyordu.

S/Z'de yapılan metin çözümlemesinde beş ana "düzgü" evrensel bir yapı olarak ortaya konur ve bu süreçte yapısalcılık parodileştirilir; daha da önemlisi, *S/Z*'nin kendi çözümlemesi muhteşem "tutarsızlıklar"la (daldan dala konarak) bu beş düzgüyü de alaşağı eder. Öte yandan, bu tamamen biçimsel düzgüler, metin ve okur arasında oluşan bir dizi ilişkinin de belirleyicisi olur ve bunlar doğrultusunda Balzac'ın hikâyesinde ne evrensel, ne de sonsuz, ama oldukça çarpıcı birtakım izlekler gösterilir.

Çağdaş Söylenler postyapısalcı mıdır?

Şayet Barthes'ın *Çağdaş Söylenler*'inin yapısal antropolojinin izinden gittiğini düşünürsek, onu postyapısalcı bir sınıfa sokmak doğru olur mu? Böyle bir soru sormanın anlamı olup olmaması bir yana (ki belki de yoktur), buna yanıtım hem evet hem de hayır olacaktır.

Lévi-Strauss, yüzeysel ayrımlar arasında saklı sabit öğeyi aradığını söylemişti. Barthes da bir ölçüde bunu yapar: doğa ve tarih arasında ayrım yapma sorunu sıklıkla karşılaşılan bir temadır. Fakat bu temanın kendisi ne evrensel ne de sabittir. Tam tersine, bize ait olan o burjuva anlığını temsil etmekte ve ayrıca insan aklının derinlerinde bulunan yapıyla hiçbir ilişkisi yok.



4. Garbo'nun heykelimsi yüzü.



5. Audrey Hepburn. Bir olgu...?

Kaldı ki, *Çağdaş Söylenler* anafikrinin bu olduğunu sürekli unutmakta. Denemelerde çözümlenen mitlere farklı ölçülerde de olsa gösterilen şüpheci yaklaşıma ve ilginç koşutlıuklar ortaya konmasına rağmen, bunları tek bir tema altında birleştirmek gibi bir niyet göze çarpmıyor. Bu duruma bir örnek de Barthes'ın Audrey Hepburn ve Greta Garbo arasında kurduğu karşıtlık. Garbo'nun bir maske gibi durgun, beyaz ve mükemmel yüzü, Platoncu düşüncede bulunan o zamansız ve yalnızca Tanrı'nın zihninde varolan güzelliği andırıyor. Hepburn'ün cazibesi ise, tam tersine, bireyselliğinden, dışa dönüklüğünden ve bulunduğu zamanın (1950) özelliklerini yansıtmasından geliyor.

Ve bu deneme şöyle sonlanıyor: "Garbo'nun yüzü bir İdea ise, Hepburn'ün yüzü bir Olgu'dur."

Lévi-Strauss çözümlemesinin temelini ikili karşıtlıklar üzerine oturttu: çiğ ve pişmiş, meşru ve yasak olan, doğa ve kültür, hasımlık ve karşılıklılık. "Garbo'nun Yüzü", iki film yıldızını karşılaştırarak bu ikilikleri tekrarlar. Ve burada Batı kültüründe yaygın görülen ve Platon'dan gelen zamansız olanla geçici olan arasındaki ayrımı kullanarak geliştirdiği karşısavın biraz küstahça olmasının nedeni, verilen örnekte de görüldüğü üzere, evrensel bir doğruya ulaşmaktan çok, düzeni çeşitliliğe tercih edişimize yine bu ikili karşıtlık yöntemini kullanarak ironik bir yorum getirebilmektir.

Dahası, bu karşıtlıkla sinema tarihinde ve belki de güzellik anlayışımızda bir dönüm noktasına işaret edilmekte. Barthes'a göre Garbo'nun yüzü hürmetin yerini cazibenin aldığı bir anın başlangıcı ve Hepburn de bu değişimin tamamlanmış hali. Diğer bir deyişle, burada "evrensel" olandan ironik bir biçimde bahsedilmesinin nedeni, aslın-

da onun yerel ve tarihsel bir tanım olmasından kaynaklanmakta. Bu karşıtlığın kendi çerçevesi içinde keskin bir gözleme de tabi tutulduğunu belirtelim. Lévi-Strauss'un yöntemi ise daha sonra kullanılmış, fakat tarihsel ve tekil farklılıklara dikkat çekmek amacıyla uygulanmıştır.

Lévi-Strauss'da Saussure'ün etkileri görülmekle birlikte, bu etkinin çalışmalarının bütününe yayıldığını söyleyemeyiz. Öte yandan, Saussure, Barthes'ın derinlikten ve evrensellikten öte, göstergenin tarihçesi ve özgüllüğü koşuluna odaklanmasını sağlamıştır. Diğer bir deyişle farklılıklara.

Ya Althusser?

Peki *Devletin İdeolojik Aygıtları* için ne demeliyiz? Yapısalcı mı, postyapısalcı mı? Bu daha çok soyut bir sav üzerine temellenen çalışma, burjuva ideolojisinden verdiği örneklerle, daha çok genel bir ideolojiyi kapsıyor. Öte yandan, Althusser'in çalışmasında dikkati çeken, süregiden üretim ilişkilerini destekleyen ve sürekli yenilenen (yeniden üretilen) o olağan görünenin yarattığı mücadele öğesidir. Bu aygıtlar arasında belki de en güçlü olanı eğitim kurumudur, ancak bu alanda bile kimi öğretmenler müfredata göre sakıncalı olanı desteklemekte (kahramanca) diretebiliyorlar.

Althusser, çözümlemesinde ideolojinin kendi aleyhine bir bölünme içinde olduğunu dolaylı bir biçimde belirtmiştir. Bu şekilde düşündüğümüzde, ideoloji, *kendinden başka bir şey* haline gelir, dolayısıyla onun sonucunda doğan ve onu destekleyen özne de. Biz de şimdi özneyi irdeleyeceğiz.

III. Bölüm

AYRIM VE ARZU

Paris'te ölüm

Şubat 1868'de, Abel Barbin, sefalet içinde yaşadığı bir pansiyon odasında kömür sobasından salınan karbondioksit nedeniyle boğularak can verir. Bir demiryolu ofisinde çalışan ve o zaman yirmi dokuz yaşında olan Abel, ardında onu intihara sürükleyen yalnızlığını ve oldukça yüksek zekâsını belgeleyen bir anı bırakır. Görünen o ki, deneyimlerine ve yeteneklerine uymayan iki iş arasında gidip gelmiştir. Büyük şehirde dostluktan yoksun, sık sık da işsiz kalan Abel, bir evliliğin ona ihtiyacı olan dostluğu ve cinsel doyumu sağlayamayacağının bilincinde, varlığının başkaları için bir değeri olmadığını görür ve onu yok etmeyi tercih eder.

Adelaide Herculine Barbin adıyla vaftiz edilen Abel, bir kız çocuğu olarak büyütülür. Yaşamının büyük bir bölümünü yalnızca kızların kabul edildiği kurumlarda geçiren Abel sınavlarda da en yüksek notları alır ve eğitimi-

nin ardından yatılı bir kız okulunda öğretmenliğe başlar. Orada bir başka öğretmene, zamanla gerçek doğasını anlamasıyla kendisini de şaşırtan ve en sonunda tükenen bir duyguyla âşık olur. Şüphe çekene dek aylarca aynı yatağı paylaşırlar ve bir zaman sonra bu durumun uygunsuzluğu Abel'i bir rahibe danışmaya iter ve o da Abel'i tıp otoritelerine yönlendirir. Onu inceleyen doktor, erkeksi bir görünüme sahip olduğunu, tam olarak gelişmemiş de olsa her iki cinsiyetin de cinsel organlarını taşıdığını fark eder; üstelik bir rahmi de yoktur.

Adelaide Herculine'in 1860'ta yirmi bir yaşındayken kimliği değiştirilir ve o günden sonra yaşamını bir erkek olarak sürdürür. Anılarının edebi ve duygusal denebilecek ilk bölümlerinde görece uyumlu bir toplumsal bütünlük gösteren ve dikkat çekici akademik başarılarla dolu bir genç kızlık dönemi betimlenmiş. Ancak, Abel'in bölümlerine geldiğimizde metinde aksaklıklar, tekrarlar ve zaman zaman da tutarsızlıklar görülüyor. Kesin olan şu ki, Abel onu bir kadın olarak tanımış olanlara geri dönemediği için yalnızlık ve utanç içinde kıvranır. Cinsiyet bağlamında bir insandan neler beklendiğini artık daha iyi gören Abel, hayatının ilk döneminde yakaladığı uyuma bir daha asla sahip olamayacağını anlar. Bu arada çeşitli işlere başvurur, ancak hepsi de belli bir tecrübe gerektirir. Oysa sahip olduğu yegâne tecrübe bir kız okulunda yaptığı öğretmenliktir ve bu da bir erkekte aranan bir özellik değildir. Aç kalmanın eşiğine geldiğinde annesinden maddi yardım istemek zorunda kalır. Bu ise, biliyoruz ki, bir erkek evlat için, bir kız evlat için olduğundan çok daha aşağılayıcı bir durum.

Cinsiyet rollerinin önemli ölçüde kutuplaştığı, toplumsallaşmış ve kültüre dayalı bir biçimde düzenlenmiş bir dünyada Herculine/Abel'in ne bir kadın, ne de bir erkek olarak varolabilmesi mümkün değil. Yaşayabilmek adına elinden gelenin en iyisini kadınsı değerler uyarınca bir kadın olarak yetiştirildiği dönemde gösteren Abel'in bir anda değişerek, erkek erkeğe dostluklar kurabilen, kalıplaşmış erkeksi davranışları paylaşan ve bunları sürdürebilen eril bir özne haline gelmesi de pek olası değil.

Erkeklere ve kadınlara biçilen öznel biçimlerin arasındaki kutuplaşma, 19. yüzyıl ortalarında Fransa burjuvası ve taşrasında en uç noktalardaydı. Bu anıyı yazan kişi her ne kadar bu durumu kuramsal bir biçimde ele almamışsa da, bu şartlar altında cinsiyet değiştirmenin toplumsal ve psikolojik zorluklarını tahmin etmek zor değildir.

1928'de Virginia Woolf'un esprili bir dille yazdığı *Orlando*, bunun tersi bir dönüşümü konu alır. Orlando bir sabah uyandığında kendini bir kadın olarak bulur; bir erkek olarak yetiştikten sonra uzun eteklerle dolaşmanın, takip etmeye alışmışken kaçan kişi olmanın ve daha önce ısrarcı olmayı öğrenmesine karşın teslimiyetçi ya da reddeden kişi olmanın zorluklarının üstesinden gelmeye çalışır. Orlando artık kadınların doğuştan "itaatkâr, namuslu, güzel kokulu olmadıklarını ve şık giysilerle donatılmadıklarını" anlar. İşin aslı, kadınlar bu erdemlere sahip olmak için "dünyanın en sıkıcı eğitimi"ni alırlar ve Orlando da istemeyerek de olsa bu görevleri yerine getirir.

Öte yandan, Herculine Barbin'in yaşadığı açmazın şaka kaldırır bir yanı yoktur. Ne rahibin ısrarları ne de "gerçek" cinsiyetine geçmesini salık veren tıp onun içini rahatlatır.

Cinselliğimizi artık daha rahat yaşadığımızı düşünsek bile toplumumuz aynı rahatlığı çift cinsiyetli (hermafrodit) bebeklere karşı hâlâ gösterebilmiş değil. Böyle bir bebeğin "gerçek" cinsiyetine karar verme işini de genellikle doktorlar üstlenmekte ve eğer yapılması gereken "düzeltme" işlemi ufaksa, bu çoğu zaman ebeveynlerin bilgisi dışında gerçekleşmekte. Batı kültürü sadece iki farklı cinsiyet olabileceğine hükmetmiş; kültürel değerlerini doğrudan yansıtan İngiliz dilinde iki farklı adıl bulunur: eril ve dişil. Öznelerden beklenen de, bunlardan birine ait olmaktır. Cinsiyet eşitliği konusunda en titiz ebeveynler bile çocuklarından bahsederken "he" ya da "she" (İngilizcede eril üçüncü tekil için "he", dişil üçüncü tekil için "she" kullanılır; ç.n.) demek zorunda kalırlar ve çocuklar da dilin onlara nasıl olmaları gerektiği konusunda buyurduklarına genellikle çok iyi uyum sağlarlar.

Hizaya gelmek

Şimdilerde eşcinsel ilişkilere ve elbette biseksüelliğe karşı çok daha hoşgörülü olduk. Oysa bir eylemi *ya* homoseksüel *ya da* heteroseksüel olarak ayırmamız, bir kişiyi gay, heteroseksüel ya da biseksüel olarak tanımlamamız, iki farklı cinsiyet ve iki farklı özne konumu çerçevesinde düşündüğümüzü ve her koşulda bunlardan birinin uygun düştüğü bir dünya çizdiğimizi kanıtlıyor. "Ben" adılı çoğu zaman cinsiyetsizdir, ancak Avrupa dillerinin çoğunda bireyler kendilerinden söz ederlerken bu adılı ya eril ya da dişil bir sıfatla eşleştirirler.

Günümüzde bebeklerimizi *ya* pembe *ya da* mavi renkte giydirme eğilimlerimizden uzaklaştığımız söylenebilir. Bu sorundan kurtulmak için seçenekler arasında pek çok sarı ve yeşil var artık (her ne kadar mağazalar hâlâ sevimli pembe elbiseler ve havalı mavi tulumlar bulundursalar da). Öte yandan kadınlar bugün 'unisex' pantalonları rahatlıkla giyebilirlerken, etek giyen bir erkek hâlâ şaşkınlıkla karşılanır. Pek çok şey hızla değişse de, belli davranış biçimleri, tutumlar ve değerlerin, ağırlıklı olarak eril ya da dişil özelliklere göre düşünülmeye devam ettiği bir gerçek.

Özgür özneler mi?

Cinsel kimlik seçimi, bireylerin özgür özneler olarak görüldüğü, konuşma ve yazma haklarının korunduğu, ne kadar alışılmadık da olsalar görüşlerini açıklayabildikleri ve isterlerse mevcut düzeni sorgulayabildikleri liberal toplumlarda görülen olgulardan yalnızca biri; yine de, bu haklar kullanılırken kültürel açıdan belirlenmiş belirli kurallara da uyum gösterilmesi beklenir. Elbette uyum göstermek istemeyenler de olabilir. Ancak, açıkça karşı çıkmak sıklıkla insanların birer ucube ya da deli olarak damgalanmasına neden olur ve buna bağlı olarak karşısında oldukları kesimlerin gözünde savundukları fikirlerin itibarı zedelenir. Trafiğin ortasında takım elbiseli bir adamın yaptığı uyarı, yaşlı bir evsizin haykırışlarından çok daha etkili olur.

Sözünü ettiğimiz anılar her ne kadar Abel'in kaleminden çıkmış olsa da, manastırda geçen bir genç kızlık döne-

mini aktaran anlatının sesinde erkeksi bir özellik bulamayız. Yaşantı anlatılarının tutarlılığı, dilin izin verdiği sınıflandırmalara bağlıdır. Herculine'in Herculine tarafından anlatılan hikâyesi tutarlıdır. Fakat hikâyenin ilerleyen bölümlerinde dil ve kültür tarafından şekillenmiş o dişi özne ortadan kaybolur ve metin tutarsızlıklarla dolmaya başlar. Ne bir erkek, ne de bir kadın olan ve bir erkeğe ait deneyimlerden, alışkanlıklardan, dostluklardan, kendi kişiliğini anlamlandırmaktan, kısacası bir *geçmiş*ten yoksun bu yeni yaratılmış özne Abel, "Ben" sözcüğünü kullanabilmesine rağmen, artık derin cümleler kuramaz olur ve "(...) yoksulum, yalnız ve çok mutsuzum" gibi basit ifadeler içine hapsolur.

Kimlik dediğimizde, birtakım psikolojik özelliklerin bileşimi, belirli bir sınıfa ait olma duygusu barındıran toplumsal rol ya da herhangi bir gruba üyelik akla gelir. Bu çerçeveden baktığımızda, Abel, eski kimliğinin yerine bir yenisini koyma imkânına sahip olamaz. Yapısal süreç içinde dile öncelik veren postyapısalcılık, dilbilgisel sınıflandırmaları ölçüt alarak düşünür ve daha çok öznenin konumundan söz eder. Bir cümlede özne, yüklemi gerçekleştiren kişidir (ya da nesne): "Abel iş arıyordu." Bir özne "Ben" sözcüğünü sessizce de olsa dile getirerek konumunu belirler: "İş arıyorum."

Özgür bir özne olarak hayatımı planlar (elbette bazı sınırlamalar dahilinde), değerlerimi belirtir, arkadaşlarımı seçer (onlar da bunu isterse) ve kendimi ifade ederim: "Ben (...) bu ya da şuyum." Fakat bunları yaparken, anadilimizi bellediğimiz süreç içinde öğrendiğimiz, benim ve başkalarının da bildiği göstergeleri, terimleri, anlamları ve sınıflandırmaları kullanmam (*tabi* olmam) gerekir.

Soru: "Kimlik" demek varken "özne" demek gereksiz değil mi?

Cevap: Sorunları çözümlerken "kimlik" yerine "özne" sözcüğünü kullanmak düşünsel açıdan daha kesin olacaktır. İlk olarak "özne", dilbilgisel bir terim olarak, doğduktan sonra öğrendiğimiz ve "erkek" ya da "kadın" olmanın kültürümüz tarafından belirlenen anlamları da dahil, içselleştirdiğimiz anlamlar sunan dile doğrudan bir vurgu yapar. İkincisi, terimin dilbilgisel açıdan belirsizliğini de beraberinde getirir: Belirli kültürel kurallar çerçevesinde istediğimi yapmakta ve konuşmakta özgürüm. Ve son olarak da bu terim, çeşitli kopuklukları ve çelişkileri de kaldırabilir. Birbiriyle uyumlu olması gerekmeyen bir dizi farklı özne konumuna sahip olabilirim. Öte yandan, "kimlik" aynılığı çağrıştırır ki zaten sözcük olarak da anlamı budur (İngilizcede "identity" [kimlik] sözcüğünün bir anlamı da "özdeş"tir; ç.n.). Özneler ise farklılık gösterebilir – hatta kendisinden bile.

Foucault

Herculine Barbin'in ardında bıraktığı belgeleri toparlayan Michel Foucault, bir düşün tarihçisi olarak çalışmalarının büyük bir bölümünü kültürün belirlediği sınırların kendimizi açıklarken üzerimizde sahip olduğu etkilerini çözümlemeye adadı. Bu açıklamayı mümkün kılan ve hepimizin bildiği tüm sınıflandırmalar, aynı zamanda bizi bu

açıklamayı yapmaya *iter* ve bu sayede bizler bir anlamda hizaya gelerek kültürün kendi belirlediği normlara ve görgü kurallarına uymak durumunda kalırız. Toplum bizleri birer özne olarak yetiştirir, onun değerlerine tabi kılar ve ne olduğunu açık açık gösteren sorumlu vatandaşlar olmaya teşvik eder; bizler de yine toplumun kendisinden öğrendiğimiz göstergesel uygulamalar doğrultusunda kendimizi açıklamaya pek hevesli oluruz.

İlk kez Fransızca olarak 1975'te basılan Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* adlı çalışması, çeşitli kuralları reddeden bireylerin toplumlar tarafından cezalandırılma biçimlerini inceler. Örneğin, mutlakıyetçi Fransa'da suçlular halka açık alanlarda işkence görür ve infaz edilirlerdi; kitabın başlangıcında da 1757'de kralı öldürmeye çalışan birine verilen ve insanı dehşet içinde bırakan cezalandırma yöntemi tüm ayrıntılarıyla aktarılır. Hemen ardından Foucault, bu durumla 19. yüzyılda genç suçluların gönderildiği bir kurumun uygulamalarını karşılaştırır. Bu kurumların en önemli özelliği, mahkûmların yaşamlarını kesin sınırlarla belirlenmesidir: altıda kalkış; sessizce giyinmek için beş dakika; bir beş dakika da yatakları yapmak için; saat ona kadar çalışma ve ardından eller yıkanıp öğle yemeğine oturma; daha sonra iki saatlik bir eğitim ve bu da yatma vakti olan sekiz buçuğa kadar böyle gider. Krallığın gücünü tehdit eden kişiyi halkın önünde acımasızca infaz eden devletin yanında bu kurumun tavrı çok daha insani, merhametli ve yapıcı görünüyor. Elbette, bir anlamda gerçekten de öyle. Oysa asıl amaç, mahkûmlara toplumsal düzene kendi arzularıyla uymalarını öğretmek ve onları varolan sistemin birer *özne*si haline getirerek ruhen ve bedenen disiplin altına alabilmekti.

Peki, bu iki yöntemden hangisinin direnişle karşılaşma olasılığı daha yüksektir? Foucault her ne kadar ironik de olsa birincisi olduğunu söyler. Halka açık yerlerde cezalandırılan ve cesur oldukları düşünülen suçlular zaman zaman kahramanlaştırılır. Örneğin, hikâyeyi bir de suçlunun gözünden anlatan halk şarkıları dilden dile dolaşır. Kalabalıkların bir anda cellatlara saldırdıkları da görülmüştür. Oysa gözlerden uzak bir yerde düzen doğrultusunda eğitilen ve bu kuralları içselleştirmeleri sağlanan mahkûmları bu yöntemle uslu vatandaşlar haline getirmek, içlerindeki direniş arzusunu köreltmek ve hizaya sokmak çok daha kolaydır.

Bu bağlamda, Foucault'ya göre tüm ilişki biçimleri bir anlamda güç ilişkisinden doğar. Ebeveynler ve öğretmenler çocukları sosyalleştirirlerken onların boyun eğmelerini sağlar. Meslek kolları önünüze sınavlar koyar ve bu yöntem sayesinde kabul edilmeniz için gerekli bilgilere sahip olup olmadığınıza bakarlar. Bir işin nasıl yapılacağını bir başkasına anlatan ya da gösteren herkes diğeri üzerinde güç sahibi olur. Bu ne bir niyet, ne de bir arzu meselesidir. Bilginin aktarımı yönerge gerektirir; dolayısıyla öğrenmek, teslimiyetçiliği de beraberinde getirir.

Toplumsal kurallar kültürel olarak üretilir ve baskı güçleri boyun eğdirebildikleri ölçüdedir. Foucault'nun açıklamasına göre güç yaratıcıdır: arzu edilen varoluş ve düşün biçimlerini üretir. Foucault, cinselliğin devasa tarihini ele aldığı ve tamamlayamadığı son iki kitabında klasik "aşk sanatı"nı çözümler ve hazzın şiddetindeki şifreleri "etik" bir tutum inşa ederek açığa çıkarır. Özneler daha "iyi" bir

hayata davet edilerek onlara iyilikleri gözetiliyormuş hissi verilir ve onlar için belirlenmiş iyi olanı farkında olmadan özümsemeleriyle idare altına alınırlar. Foucault, içeriği ne olursa olsun, her tür ahlak anlayışının birbirine ait iki öğeden, "davranış kodları ve özneleştirme biçimleri"nden meydana geldiğini savunur.

Peki, bu, özneleştirilmeye karşı koyamayacağımız anlamına mı geliyor? Elbette hayır, fakat karşılığında bir bedel ödememiz gerekebilir. Foucault, tanım gereği direniş olmayan yerde bir güçten de söz edilemeyeceğinin altını çizer ve devamında Alman işgaline boyun eğmeyen Fransız yeraltı dünyasının maruz kaldığı tehlikelerle birlikte, kahramanlığı çağrıştıran bir vurgu edinen bu sözcüğün koca bir nesil üzerinde yarattığı hayranlık uyandıran etkiyi hatırlatır. Kanunu reddetmek suçun kendisidir; tuhaf olmak kuralları hiçe saymaktır; "ahlaksızlık" geleneksel etik anlayışı reddetmektir. Güç, sahip olduğumuz ya da kaybettiğimiz bir nesne ya da nicelikten öte, ilişkilerin mücadelesidir. Foucault'nun çalışması sonları felaketle biten kahramanlarla doludur: özneleştirilmeye karşı çıkan katiller, deliler ve intihar edenler. Foucault'nun ise özellikle yaşamının son yılları pek saygı görmeden geçti. Ölüm nedeni AIDS'ti.

Cinselliğin "kuralları"

Foucault'nun en etkileyici önermelerinden biri de *Cinselliğin Tarihi* adlı çalışmasının birinci cildinde eşcinselliğin 19. yüzyıla dek varolmadığını iddia etmesiydi.

O zaman, Antik Yunan'da eşcinsellik yok muydu yani? Foucault bu soruya, tam anlamıyla olmadığı yanıtını verirdi. Elbette diğer pek çok kültürde olduğu gibi burada da erkekler oğlanlarla ya da başka erkeklerle cinsel ilişkiye giriyorlardı. Ancak, en nihayetinde, eşcinsel olarak sınıflandırılmıyorlardı; cinsel uygulamalarını temel alan bir özneleştirme ve sapık ya da ahlaksız olarak damgalanma söz konusu değildi burada. Antik Yunanlar kendilerini cinsel alışkanlıkları doğrultusunda tanımlamıyorlardı.

Michel Foucault, 1926-84

1970'ten sonra Collège de France'ta Düşünce Dizgeleri Tarihi Profesörü olarak görev yapmaya başladı. Delilik, tıp, cezalandırma ve cinsellik üzerine yaptığı araştırmaları, mantığı, bilgiyi ve hakikati kontrol eden güç ilişkileri ve bu olgular arasında sıkı bir bağ olduğunu gösteriyordu.

Foucault'nun açıklamasına göre, başlangıçtaki pek çok kötü uygulama gittikçe daha da kötüleşmişti. İnsanları denetim altına alabilmek için doğrudan güç kullanmak yerine, günümüzdeki gibi daha insani yöntemler uygulamak çok daha etkili olmuştu. Greko-Romen uygarlık, öznelerini kendilerini geliştirmeleri konusunda teşvik ederdi. Oysa Aydınlanma döneminde bu idealin yerini daha ketum bir "kendini tanıma" düşüncesi aldı.

Foucault direnişi gücün kaçınılmaz bir sonucu olarak görür ve farklılıkların olmadığı bir yerde bu gücün bir anlamının olamayacağının altını çizer.

İnsanları cinsel tercihleri doğrultusunda görece son zamanlarda sınıflandırma işinin etkisi Foucault'ya göre iki yönlüydü. Bir yandan olası haz alma yollarının sınırları daraltılıyordu: bir gay mi yoksa heteroseksüel mi olduğunuza, kendi kendinize bile olsa *karar* vermeniz gerektiğini hissettiğiniz anda, bilinçsiz de olsa seçeneklerinizi kısıtlayan bir tercih yapmış olursunuz. Diğer yandan, sınıflandırma yapıldığı andan itibaren ait hissettiğiniz kimlikle özdeşleşebilir, onu savunabilir, haklarınızı arayabilir ve toplumsal kurallar altında baskı gördüğüne inanan başkalarıyla birlikte güçlerinizi birleştirebilirsiniz. Foucault da bu girişime, kurallara karşı gelmenin temeli olarak gördüğü "karşıt söylem" adını verir.

Psikanaliz

Postyapısalcılık bir dizge değildir, hatta daha ayrıntılı incelediğiniz takdirde bütünlüklü bir kuram olmadığı da görülebilir. Peki, neden böyle? Çünkü kullandığı anahtar terim ayrımdır.

İdeolojinin temel hedefi olan özneler, eğer bilinçli bir şekilde direnç göstermeye karar vermemişlerse, onun devamlılığını da yine "kendileri sağlamalıydılar" diyen Louis Althuser bir marksistti. Althusser'in özne üzerine açıklamalarına büyük ölçüde katılan Michel Foucault'ya göre ise marksizm, kendi belirlediği "hakikat" anlayışı çerçevesinde koyduğu kurallara özneleri uymaya çağıran bir başka disiplin aracıydı ve bu nedenle de onu reddetti. Foucault böylesi hakikat iddialarına her zaman şüpheyle yaklaştı.

Psikanalizi de benzer gerekçelerle eleştirdi; çünkü psikanaliz de hakikat adına varlığımızın en derin noktasına el koyuyor ve onu cinsel bir açıdan anlamlandırıyordu. En nihayetinde, Herculine Barbin'i "hakiki" cinsiyetine döndürmek, onun felaketi olmuştu.

Foucault'nun yaptığı Freud okuması tanıdıktır, fakat Freud'u başka biçimlerde de okumak mümkündür. Paris'te savaş sonrası dönemde bu tarz yeni değerlendirmeler oldukça yaygındı. Roland Barthes nasıl Lévi-Strauss'u Saussure'ün ışığında yeniden okuduysa, Althusser de Marx'ı çok daha ayrıntılı bir biçimde psikanaliz ışığında değerlendirmiş ve ideolojiye dair düşüncelerini bu doğrultuda dile getirmişti. Ancak onun psikanalize dair görüşleri, Freud'un Lacancı bir açıdan ele alınmasından başka bir şey değildi. Hiç kimsenin bakış açısı üzerinde hemfikir olunamamasına şaşmamak gerek!

Jacques Lacan ne hakikati vaat etti ne de cinselliği kimliklerimizin belirleyicisi kıldı. Fakat özneyi bir farklılık konumu olarak betimlemek adına Freud'u Saussure'ün (ve Lévi-Strauss'un) ışığında yeniden yorumladı. Lacan'ın öznesi kendi içinde bölünmüştür; "olduğundan başka bir şey", der; tatminsiz ve de arzuyla dolu.

Arzu öznesi

Aşk hikâyelerinin pek çoğu unutulmasına rağmen, neden özellikle de mutsuz sonla bitenler efsaneleşir ve büyük aşk hikâyelerine dönüşür? Batı kültüründen gelen çoğu kişi eminim şu hikâyelerin birden fazlasını biliyordur: Dido

ve Aeneas, Antonius ve Kleopatra, Tristan ve Isolde, Lancelot ve Guinevere, Romeo ve Juliet, Anna Karenina, *Gone With the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti), *Brief Encounter*, *Casablanca* (Kazablanka). (Yabancı gelmedi değil mi? Peki kaç tanesini biliyorsunuz? Sadece iki taneyse umut vaat ediyorsunuz; beşse gayet iyi; dokuzunu da biliyorsanız tebrikler, artık siz de bir kitap yazabilirsiniz.)

Peki, bunları neden hatırlıyorsunuz? Neden en eski olanları bile defalarca operalara, romanlara ve filmlere konu olmuş? Acaba gerçekleşmeyen arzular bir nedenle bizleri derinden mi etkiliyor? Lacan böyle olduğunu söylerdi.

Lacan'a göre insan toplumsal bir organizmadır ve yaşadığımız sorunların temelinde kopukluk yatar. Birer organizma olarak doğar (elbette) ve daha sonra birer özneye dönüşürüz. Ama nasıl? Dünyaya geldiğimiz andan itibaren çevremizi kuşatmaya başlayan ve göstergesel uygulamalarla bezeli kültürümüzü özümseyerek. Dil öğrenme sürecinde birer özneye dönüşürüz ki bu da artık gösterebilme yetisine sahip olduğumuz anlamına gelir. Bunun da bir getirisi vardır: bir isteğimiz olduğunda çaresizce ağlamak yerine artık onu dile getirebilir, doğru otobüse binebilir, dostlarımıza e-posta gönderebilir ve siyasi konuşmalar yapabiliriz – ya da zevkimize göre Lacan da okuyabiliriz.

Öte yandan tüm bunları mümkün kılan dil, her şeye rağmen Ötekidir. Lacan bu tanımı yaparken özellikle büyük harf kullanarak dilin Ötekiliğini ve insanlar arasındaki kültürel ötekiliği ayrı tutmaya çalışmasına karşın, göstergenin Ötekiliğini diğer insanlardan öğrendiğimizi ve içselleştirdiğimizi de aklımızdan çıkarmamak gerek. En nihayetinde, bunlar da dilin ürünleridir.

Büyük Öteki dediğimiz şey bizden önce de oradadır, varlığı bizim dışımızdadır ve bize ait değildir. Örneğin, bir isteğimizi iletirken kullanmamız gereken terimleri, iletişim kurabilmek adına ve başka bir seçeneğimiz de olmadığı için Ötekinden temin etmemiz gerekir. Bu sayede başlangıçta kendisi ve dünya arasında herhangi bir ayrım yapma duygusundan yoksun, bu insan denen küçük organizma, her ne kadar yabancılaştıran bir etkisi de olsa, çevresinden ayrışarak dilin içinde zaten kullanıma hazır olan ayrımlardan yola çıkarak isteklerini formüle etmek durumunda kalır.

Oysa burada eksik olan bir şeyler var – organik varlığımızın devamlılığından gelen bir kalıntı ya da isteklerimizi sözde tanımlaması gereken göstergelerin yetersizliği. Lacan bu kaybolan şeyin hakikat olduğunu söyler. Kültürün bize gerçek olarak sunduğu hakikatin kendisi değildir. Anlamlamanın dışında yer alan o organik varlıktır hakiki olan ve bizler bunun tam olarak ne olduğunu asla bilemeyiz, çünkü nesnenin bulunduğu çevredeki adlar dünyasında ona işaret edebilecek bir gösterge bulunmaz. Hakikat, bilincimizde kavranabilir olmaktan uzaklaştığı için bastırılmıştır ve bildiğimizi sandığımız gerçeklikle olan ilişkimizi zedelemek ve altüst etmek için durmaksızın geri döner. Varolan dilin olanaksızlığında kaybolan hakikat, rüyalarımızda, dil sürçmelerimizde, sözcük oyunlarında, esprilerde ya da hastalıklarla ve psikolojik bir nedeni olmaksızın gelişen yetersizlikler gibi bedensel belirtilerle kendini gösterir.

Kaybolmuş fakat kendisinden kaçış olmayan organik varlığımıza ait hakikatin o bildik etkisi, tam olarak tanım-

layamadığımız bir tatminsizlik duygusuyla ortaya çıkar. Artık organizma ve gösteren özne arasında bir boşluk vardır ve işte bu boşluktan da arzu doğar. Lacan'ın deyişiyle arzu adlandırılamaz, çünkü o bilinçaltına aittir ve dilin bize sunduğu bilincin bir parçası değildir. Ancak, yine de, kayıp hakikatin emaresi olan o boşluğun bir neticesi olması ve dolayısıyla bitimsiz oluşu nedeniyle yapısaldır da. Arzu her ne kadar bilinçaltımızdan da doğsa, pek çoğumuz çeşitli nesnelere bağlanır, onları arzularımızın merkezi haline getirir ve böylece tekrar bir bütün olabileceğimizi, özne ve kayıp hakikat arasındaki uçurumu kapatabileceğimizi umarız. Oysa bunu asla başaramayız – yine de salt bu arayış bile bize keyif verebilir.

Yasaklar

Lacancı psikanalizdeki yasakçı Baba (büyük B kullanılmasının nedeni buradaki babanın çocuklarıyla eğlenceli vakit geçiren ve ödevlerine yardım eden gerçek bir babadan çok yapısal bir konuma oturtulan bir figür olmasıdır) düşüncesinin kökeni Freud'dur. Lacan'ın çocukları *her şeyi* (anneleri de dahil) isteyen bireyler olarak görmesi Freud'a yakınlığını yeteri kadar anlatıyor. Pek çok istekleri karşısında (özellikle de anne) "hayır" yanıtını alan çocukların Baba'ya itaat etmeyi öğrenmeleri de kültürün temel taşlarından biridir. Lacan bunu yalnızca Fransızcada yapılabilen bir sözcük oyunuyla göstermiştir. Dili öğrenme sürecimizde *Non/Nom* (Hayır/Ad) sözcükleri bize Baba'nın hem "hayır"ını, hem de onun adını miras bırakır.

Baba'nın hem değerlerini hem de adını miras alırsanız "iyi" bir özne olursunuz sonucu da çıkabilir bundan; yani, toplumda bir yer edinebilmemiz, Öteki olandan doğan göstergesel uygulamaları devam ettirmemize bağlıdır. Lacan buna sembolik düzen adını verir: "sembolik"tir çünkü göstergeler birer semboldürler; "düzen", çünkü dil tek bir nefeste onaylayan ve yasaklayan bir disiplindir.

Venüs

Lacan, Tiziano'nun 'Venüsler'ini muhtemelen çok beğenirdi. Bir gün keyif almak dışında bir amaç gütmeden Tiziano'nun resimlerinin olduğu bir sergiye gitmiştim. Gözlerim kamaşmış bir biçimde sergiyi yavaş yavaş gezdikten sonra, çıkmamla sıraya girip tekrar içeri girmem bir oldu. Tek bir mekân içinde hiç bu kadar çok arzu görmemiştim. Bakan kişinin ötesinde bir yerlere dalmış o arzu dolu bakışlarıyla portreler bile, sahip olamadıkları ve bizim de adlandıramadığımız, uzaklarda bir şey görüyordu sanki.

Venus Blindfolding Cupid (Venüs Eros'un gözlerini bağlarken) adlı resimde, aşk tanrıçası, oklarını gelişigüzel atan oğlunu cezalandırırken betimlenmiş. İronik olan ise, bu cezayla birlikte işlerin daha da berbat bir hal alması: gözleri görmeyen bir Eros'un edimleri kesinlikle daha da kontrolsüz olacaktır. Öte yandan, Venüs'ün de aklı başka yerlerde gibidir. Sol tarafa kayan bakışları belirli bir şeyin üzerinde değildir ve ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla daldığı hülyalar da pek keyifli sayılmaz. Bu arada, Venüs'ün



6. Bir arzu öznesi olarak aşk tanrıçası.

omuzlarının üstünden ona üzgün üzgün bakan bir başka melek, sanki Eros'un haline acımaktadır ya da, kim bilir, belki de onda kendi kaderini görüyordur.

Belki de burada Eros'un oklarının esas kurbanı Venüs'tür. Ne de olsa bu daha önce de olmuştu. Shakespeare'in uzun şiiri *Venüs ve Adonis*'te, Venüs, avlanmaktan başka bir şey düşünmeyen Adonis'e gönlünü kaptırır. Şiirde altı çizilen ise, konumu gereği Venüs'ün yaşadığı çelişkidir: "Aşktı o ve o âşıktı fakat ona âşık biri yoktu." Bir aşk tanrıçası olan Venüs artık yalnız arzunun yüce nesnesi değil, aynı zamanda öznesi de olmuştu ve salt ölümlülere özgü bir sevdadan çok daha ötesini yaşıyordu. Şiirin sonunda hikâye, arzudan doğan ıstırabın kaynağını anlatan bir efsaneye dönüşür. Hayal kırıklığına uğrayarak aşka lanet eden Venüs, yaşanan durumun başlı başına bir simgesi olarak bu lanetin gerçekleşmesini sağlayabilecek güce de sahiptir. Bundan böyle tutkunun kederle dolup taşacağını ilan eder.

Lacan da böyle düşünmüştü. Tam anlamıyla uyumlu bir cinsel birlikteliğin mümkün olmadığını iddia ediyordu. Ne var ki, insanlık durumunun kaçınılmaz unsurlarından biri olan arzunun mutlaka erotik olması gerekmediğini de belirtmişti. Lacancı kurama göre, arzu, belli başlı bir cinsel itki tarafından güdülmüyordu; bu dürtüyü harekete geçiren, bir eksiklik ve boşluk duygusunu tetikleyen, o hakikatin yitirilişiydi. Lacan, arzunun esas kaynakları olmadıkları halde, organizmanın en hassas yönleri kadar göstergenin de en şiirsel halini barındırmaları nedeniyle cinsel ilişkilerin nasıl da bu dürtünün içini doldurduğunun görülebildiğini söyler. Gerçekten de gösterge ve organizma

Jacques Lacan, 1901-81

Dilbilim ve antropoloji ışığında Freud'u radikal bir biçimde yeniden çözümleyen bir psikanalist. *Écrits* (1966) adlı yapıtı ilk anda anlaşılması zor, kapalı ve oldukça yoğun bir okuma sunar. 1953-4 ve sonrasında Paris'te düzenlenen yıllık Lacan seminerleri, başta Fransızca olmak üzere, artık diğer dillerde de yavaş yavaş basılıyor ve bunlar görece daha anlaşılır.

Metinler ve bu sözel sunumların hedef kitlesi, Lacan'a göre, işleri hastalarının anlattıklarını büyük bir dikkatle dinlemek olan psikanalistlerdi. Psikanalistin görevi, bilincin uyguladığı sansürün ötesine, üstü kapalı konuşmalar, anıştırmalar ve ses düşmeleriyle geçerek duyulabilir hale gelen o bilinçaltındaki sesi işitebilmektir. Lacan'ın üstü kapalı tavrı da bir anlamda kendi bilinçaltının dile getirilmesini andırır.

Lacan meraklılarına göre onun üslubu, metinlerini başlı başına birer arzu nesnesi kılar. Her zaman şöyle düşünürüm: "Bu kez bu işi doğru yapacağım." Eğer yapabilirsem.

Öte yandan, yazdıkları okudukça berraklaşır ve yavaş yavaş karşılığını almaya başlarsınız. Lacan oldukça kültürlü ve zeki biriydi ve resim sanatı, mimari, tragedya gibi konulara yaptığı ufak tefek değiniler bile sıkıcı bir bilimsellikle yazılmış tüm o ciltler dolusu kitaptan çok daha fazlasını verir.

çoğu zaman farklı yönlere çekildikleri için cinsel ilişkiler arzuları bütünüyle tatmin edemezler.

En nihayetinde, belki de tutkuların en ilginci, dayatılmış bir sembolik düzenin sınırlarını zorlamaya ve bilgiye duyulan ve fakat hiçbir zaman tatmin edilemeyen o açlıktır.

Kendimize yabancı mıyız?

Shakespeare'in *II. Richard* oyununda sürgünle yüz yüze gelen Thomas Mowbray, yabancı bir ülkede dilinin telleri olmayan bir enstrümana dönüşeceğinden yakınır.

Julia Kristeva'nın *Strangers to Ourselves* (Kendimize Yabancı) adlı kitabı yabancılığı konu alır. Bir göçmen olmanın nasıl bir duygu olduğunu oldukça etkileyici ve şiirsel bir dille açıklayarak başlar kitap ve "geçmişe ait o dil solup giderken bile hep seninle kalır" sözleriyle bunu vurgular. Öğrenmeye başladığın yeni dil üzerine yeteneklerin gelişir fakat asla tam anlamıyla *senin* olmaz ve düşünmeden sahip olunan o akıcılığın getirdiği hâkimiyet duygusundan hep yoksun kalırsın. Görmezden gelinmen ve bu nedenle de aşağılanman çok kolaydır. Bu arada, ardında bıraktıklarına da gittikçe yabancılaşır, bir çeşit kültürel yetim haline gelirsin; hiçbir yerde, hiç kimseyle, hiçbir zaman *bir* olamayan.

Aynı zamanda göçmenler, sembolik düzenin gücünün ortadan kalkmasıyla, birlikte büyüdükleri yasakların da geçersiz olduğunu görürler. Bir çeşit "özgürlük" yaşarlar. Gerçekten de daha özgür olurlar mı? Yoksa sadece daha mı fazla yalnızlaşırlar?

Neden yabancılardan korkarız; başka kültürlerden gelerek sığınacak bir yer arayanlardan? Birincisi bizlere farklı varoluş seçenekleri olduğunu gösterdikleri, kendi yöntemlerimizin mutlak olmadıklarını ve dolayısıyla "doğal" olmadıklarını ifşa ettikleri için. Başkalarını hor görmek kimilerini daha iyi hissettiriyor da olabilir. Kaldı ki, yabancılarla yüz yüze gelmek, kendiliğinden içselleştirilen "biz" kavramının sorgulanmasının önünü açar.

Kristeva bu kavramın gerçekten de sorgulanması gerektiğini düşünür. Psikanaliz herkesin kendine yabancı olduğunu belirtir. Bunun birinci nedeni de herkesin bir şeyleri ardında bırakmış olmasıdır:

> Psikanalistine açılan bir çocuk, hayatının en güzel gününün doğduğu gün olduğunu söyler: "Çünkü o gün ben olmuştum – ben olmayı seviyorum, bir başkası olma düşüncesinden hoşlanmıyorum." Bu çocuk kötü notlar aldığında da kendini öteki gibi hisseder – yaramazlık yaptığında ebeveynlerinin ve öğretmenlerinin arzularına yabancı biri olur. Aynı şekilde, yazı ya da matematik gibi doğal olmayan "yabancı" diller de çocukta huzursuzluk yaratır.

İkinci neden ise, hepimizin içinde davranışları bize farklı gelen ve inandığımız (ya da öyle düşündüğümüz) değerlerle çelişen bir yabancının yaşıyor olmasıdır:

> Bu yabancı içimizdedir. Ve ne zaman bu yabancıdan kaçsak ya da onunla mücadele etsek, savaştığımız

şey aslında kendi bilinçaltımızdır – imkânsız "özümüz ve gerçekliğimiz"in "uygunsuz" bir yüzü.

Bu çerçevede baktığımızda, özellikle sömürge ve sömürge sonrası coğrafyalarda gündemde olan kimlik olgusu, bir başka arzu nesnesi olarak çıkar karşımıza. Başta geçmişlerinde sömürgeciliğin baskılarını yaşayanlar olmak üzere, pek çok halk, ait olma duygusunun özlemini taşır. Peki, bu küreselleşmiş dünyada hangimizin kaderi kurumlara, uluslararası şirketlere bağlı değil ve hangimiz başka bir yerlerde belirlenen ve denetlenen bir dile mahkûm değil? Ulusalcılık ise 19. yüzyıldan bu yana, her şeye rağmen, tam olarak yok olmayan gerçek kimliklerin geri kazanımını sağlamaya çalışır.

Jacques Derrida bu sorunu ilk kez 1996'da Fransızca olarak basılan *Monolingualism of the Other* (Ötekinin Tekdilliliği) adlı kitabında ele aldı. Onun masaya yatırdığı vaka, 1930'larda Yahudi bir çocuk olarak büyüdüğü Fransız Cezayiri'ydi. Oradaki okullarda Arapçanın yabancı bir dil olarak öğretilmesi oldukça ironiktir. Öte yandan İbranice hiç öğretilmiyordu. Fransızca genç Derrida'nın ilk dili oldu; oysa bu dil de başkalarınındı ve Fransa denen uzaklardaki bir ülkeye aitti.

Yine de, Derrida, yaşadıklarının hepimiz için bir örnek oluşturacağı kanısındaydı. Kültür her daim "sömürgeci"dir; şöyle ki, dünyayı adlandırma gücü sayesinde kendini dayatır ve yönetebilmek adına kurallar koyar. Hiç kimse *doğuştan* bir kültüre ait olmaz. Tanımı gereği kültürün de doğal olmadığını eklemek gerek. Hepimiz birer sürgünüz. Dahası, ait olduğumuz kültür gelişime açık değil

ve asla olması *gerektiği* gibi değil. Ulusalcılar aslında kendilerini ulusun geçmişteki ya da bir gün kavuşacağı haliyle özdeşleştirmezler mi? Mükemmel kimlik dediğimiz şey her zaman başkalarının uhdesinde değil midir?

Öte yandan, mevcut dünya düzeni içinde tüm sürgünlerin siyasi açıdan eşit olmadıklarını da belirtelim. Bazı halklar diğerlerinden çok daha fazla sürgündürler…

Skandal

Kristeva'nın önermesiyle hiçbirimizin kim olduğumuzu tam olarak bilmediğini, Derrida'nın ifadesiyle sürgün olmanın kaçınılmazlığını, Lacan'ın görüşleriyle tatminsizlik duygusunun yapısal olduğunu ve Foucault'nun direniş üzerine yaptığı vurguyu düşününce postyapısalcılığın ne kadar radikal bir tutum takındığı görülebilir. Fakat, her şeye karşın, postyapısalcılığın ortaya çıkardığı en büyük skandal, özneye getirdiği açıklamalarda yatıyordu. Önemli ölçüde büyük Öteki tarafından inşa edilen, kendi denetiminin, hatta bilincinin dışında varolan anlamlara tabi, hakikati yitirmesi sonucunda kendi içinde bölünmüş olan postyapısalcılığın öznesi ne bir bütünlüğe ne de bir kökene sahiptir ve bu nedenle de Özgür Batı'da klasik anlamıyla insanlığı temsil eden o eşsiz bireyden dağlar kadar farklıdır. Batı'ya özgü kurumlar, seçim sistemleri ve ekonomi; bunların hepsi de anlamların ve seçimlerin bağımsız kaynağının insan olduğunu varsayarlar. Bilincimizin dayattıklarını gerçekleştirerek elde ettiğimiz özgürlük, en değerli özgürlük kavramı olup çıkar. Diğer bir deyişle,

Batılı "sağduyu"nun kendisi kültürel bir yapıdır ve bizi ne düşünüyorsak o olduğumuza inandırmak için gizliden gizliye işler.

Bu yaklaşım dört yüz yıl öncesine, "düşünüyorum, öyleyse varım" sözünün sahibi filozof René Descartes'a kadar uzanır. Descartes nihai hakikati arayışında, kesin olmayan tüm kanıları eleme yöntemini uygular. En sonunda elinde şüpheye yer bırakmadığını düşündüğü tek bir görüş kalır: şüphe eden kişi kendisi olduğuna göre, en azından kendisinin varolması gerekir. Bu çıkarım doğrultusunda ve dışarıdan hiçbir yetkeye dayanmaksızın –bunun altını çizer– felsefi dizgeyi yeniden yapılandırmasının önü açılır.

18. yüzyılda Aydınlanma'nın bilimsel ve akla dayalı gelişiminde Kartezyen *cogito*nun büyük bir rolü oldu. Bugün pek çok filozof Descartes'a biraz şüpheyle yaklaşsa da, o ünlü deyişi günümüz Batı sağduyusunun bir parçası olmaya devam ediyor. Yarattığı etki, benliği düşünülen şeyle bir araya getirmek. "Ben" sözcüğü esas anlamıyla bilinci ifade eden bir yapıya bürünür ve ardından "benim" düşüncelerimin ve değerlerimin kaynağı haline gelir.

Daha önce de belirttiğim gibi, postyapısalcılık, bilinci esas kaynak kabul eden ve onu anlamlamanın bir sonucu olarak gören düşünceyi sorgular: anlamları ve farklılıkları bana göstererek düşünebilmemi mümkün kılan o büyük Öteki'ye müteşekkirim. Psikanaliz ise bilinç ve bilinçaltının bileşiminden oluşan ve farkında olmadığımız bambaşka amaçlar güden bir yapının varlığını öne sürerek skandalın boyutlarını genişletir. Özgür birey artık ne özgürdür, ne de bir bireydir.

Descartes'ın inancına göre, madem bir zihni *vardı*, o zaman bir bedeni de *olmalıydı.* Bu ikisi arasında ise derin bir ayrım vardı. Organizmanın kendine özgü mekanik işleyişleri ve tepkeleri vardı, oysa akıl fizyolojiden bağımsız bir süreç izliyordu. Eğer bugün fizyolojik gerilimlerin baş ağrısına neden olduğunu ya da stresin bağışıklık sistemini etkilediğini düşünüyorsak, bunda, 1890 gibi çok erken bir dönemden itibaren fiziksel belirtilerin arkasında bilinçaltına ait arzuların yattığını öne süren psikanalizin payı büyüktür.

Öte yandan, psikanaliz, insanın ayırt edici yönleri olmayan bir "bütün" olarak anlamlandırılması düşüncesini pek tatmin edici bulmaz. Aksine, organizma ve özne arasındaki ilişki sıkıntılıdır, çünkü özneleşirken organik bir kaybımız olur. Bu kayıp geçmişe ait tek bir olay anında gerçekleşmez, insan yaşamının bütününde tekrar eder durur ve bizler asla aynı anda tatmin edemediğimiz organik dürtülerimiz ve kültürel değerlerimiz arasında gider geliriz.

Bu bağlamda, "özne" terimi, "benlik" anlamında kullanılan bir jargon değildir. Çünkü "benlik" (ya da "kişi" ya da "birey") dediğimizde kafamızda bir bütün canlanır, oysa özne hem kendi içinde, hem de organizmadan ayrılır. Özne konuşurken ya da yazarken bir yandan bilinçliyken (akılcı, ölçülü), bir yandan da bilinçdışı (dolaylı bir biçimde kendini rüyalarda, dil sürçmelerinde, esprilerde ya da farklı belirtilerde gösteren arzunun güdümünde) bir durumdadır. Dahası, bilinçaltındaki arzular bilincin

istekleriyle sıklıkla ve doğrudan çatışır: işte, bu nedenle bilince atfedilmezler. Öte yandan bu bileşik öznenin bedenden kopması da mümkün değildir –organizma ölünce özne de yok olur– fakat birinden biri feda edildiği takdirde ayrışabilirler. Eğer salt bir organizma olursam, özne olmayabilirim. Fakat asla salt bir özne olamam çünkü hâlâ bir organizmayım.

İki insanın birlikteliği sonucunda doğduğumuz an salt insanızdır; kayıp fakat bütünüyle gerçek bire özneye dönüşmemiz kültürel yapının *ve* onun üzerimizde uyguladığı baskının bir sonucudur.

Hayat zor

Bütün bu bölünmeler düşünüldüğünde, hiçbirimiz özne olmaktan hoşnutluk duymayız – en azından zaman zaman. Abel Barbin'in ise sabrının sınırına gelmesine şaşmamak gerek.

Herculine'in bedeni kadınsı olmaktan çok erkeksi denebilecek bir yapıdaydı. Fakat bir özne olarak kültürel birikimi bunun tam tersiydi. Âşık olmak, özneyi ve organizmayı bir arada hareket ettirmek, bir krize neden olmuştu. Bedenini inceleyen ve ona gerçek cinsiyetini açıklayan doktorun yönlendirmeleri sonucunda Abel bir gecede yeni bir özneye dönüşmek zorundaydı. Bu ise imkânsızdı ve sonunda aklı karışık, tutarsız ve bunalımlı birine dönüştü. Şayet psikanaliz bilinçaltı konusunda haklıysa, o zaman "Ben" dediğimizde hiçbirimiz tam olarak ne demek istediğimizi bilmiyoruz. Abel'de ise bu sorun olağanüstü

boyutlardaydı; bu şartlar altında bir hayat artık onun için dayanılmazdı ve o da buna bir son verdi.

Karşıtlıklar

Son paragraftan da anlayacağınız üzere,* sembolik düzenin sağladığı karşıtlıkları kullanmak bazı şeyleri tüm çıplaklığıyla ifade etmeyi oldukça güçleştiriyor. Mevcut adlar ve adıllar eşliğinde Herculine/Abel'in hikâyesinin hakkını vermek mümkün değil. Anılarında kendinden Alexina olarak söz ederek yaşadığı karmaşanın boyutlarını iyice genişleten bu kişiyi nasıl adlandırmalıyız? Ondan nasıl söz etmeliyiz ("he/she", "his/her")? Her ne kadar içime sinmese de, gençlik yılları için dişil, dönüşüm sonrası için de eril yapıları kullandım. Oysa uygulamada bu iki evre arasında ciddi bir ayrım yok.

Jacques Derrida çift cinsiyetlilerin muhtemelen eril ve dişil arasındaki karşıtlık yapısını bozduğunu söylerdi; psikanalizin de tıpkı bunun gibi zihin ve beden arasındaki karşıtlık yapısını bozduğunu eklemek isterim.

Fakat yapıbozum bambaşka bir hikâye ve farklılık ve hakikat arasındaki ilişkiyle başlayan ayrı bir bölümü hak ediyor.

* Özgün metinde İngilizce üçüncü tekil şahısların (he/she) kullanımına yönelik bir değini. (ç.n.)

IV. Bölüm

FARKLILIK MI YOKSA HAKİKAT Mİ?

Nesnel bilgi mi?

Jeanette Winterson'ın *Written on the Body* adlı romanında cinsiyeti asla açık edilmeyen isimsiz bir anlatıcı vardır. Bir aşk hikâyesi olması nedeniyle bedensel bir meselenin varlığına şüphe yok. Romanın merkezindeki diğer karakter ise bir kadın. Peki, bu ilişki lezbiyen mi, yoksa heteroseksüel mi? Romanda bu tam olarak açıklanmazken, zaman zaman her ikisine de işaret eden ipuçları veriliyor.

Yazarın Ölümü'ne direnen kimi okurlar, romanı yazan kişinin bir kadın olması nedeniyle anlatıcının da bir kadın olması gerektiğini düşünüyorlar. Daniel Defoe'nun bundan üç yüz yıl önce *Moll Flanders* ile bir kadının gözünden yazdığı gerçeğini ya da Dickens'ın *Kasvetli Ev* romanının hatırı sayılır bir bölümünün Esther Summerson'ın ağzından aktarıldığını bu kişiler sanırım görmezden geliyorlar. Öte yandan, Emily Brontë *Uğultulu Tepeler*'de, başta Bay Lockwood'un ağzından olmak üzere, her iki cinsiyetten

de anlatıcılar kullanır. Farkı yaratan ise modern romanda (yoksa postmodern mi demeli?) artık bu kimliklerden emin olamamamız.

Bazen de edebi türlerde bir belirsizlik sorunu yaşanıyor. Toni Morrison'ın *Sevilen* romanı, ölen bebeği geri dönen ve sonrasında hayatı altüst olan bir kadını merkez alıyor. Bu çocuğun varlığını gerçek olarak mı kabul etmeliyiz, yoksa bu, kölelik geçmişiyle tam olarak hesaplaşmamış Afro-Amerikan kültürünün şu anki durumunu göstermek amacıyla uygulanmış psikolojik bir yansıtma mı? Gerçekçi psikolojik bir roman mı, yoksa bir hayalet hikâyesi mi? Karar vermek zor, belki de aslında düşündüren bir eser demek gerek.

20. yüzyılın sonuna geldiğimizde bir dizi Hollywood filmi, kurgu ve gerçeklik arasındaki ayrımı tema olarak kullandı. Peki, böyle bir ayrım var mıydı? Hangisinin nerede başladığından ve bittiğinden nasıl emin olabiliriz? Özellikle Peter Weir'dan *The Truman Show* (1998), yönetmenliğini Gary Ross'un yaptığı *Pleasantville* (1998) ve David Cronenberg'in *ExistenZ* (1999) filmleri bu sorunu çözüm sunma derdine düşmeden ele alırlar. Bu soruna gösterilen bu yoğun ilgiyi kültürel bir belirti olarak değerlendirmek mümkün mü? John McTiernan'ın yönettiği *Last Action Hero*'da Arnold Schwarzenegger kurgusal bir kahraman olan Jack Slater'ı oynayan bir aktörü canlandırıyor: Jack Slater, Jack Slater filminin galasında Arnold Schwarzenegger'in hayatını kurtarmak için "bizim" dünyamıza geliyor. Fakat o zaman yıl 1993'tü ve Arnie'nin hayranları da gerçekliği sorgulayan böylesi postmodern bir olay örgüsü için henüz hazır değildi; Shakespeare'in *Hamlet*'ine ve Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmine

yapılan göndermeleri de hesaba katın. O günden bugüne ise *Last Action Hero* kült bir klasik haline geldi.

Olgu ve kurgu arasındaki ayrım sorununun "hakikat"e ulaşma amacı güdülmeksizin ele alınması, I. Bölüm'de de değindiğim, Saussure'ün dil üzerine görüşlerinin popüler kültür üzerinden doğrulanması niteliğini taşır. Eğer dil göndergesel değil, ama ayrımsalsa ve eğer bizler şeyler üzerine düşüncelerimizi dil sayesinde varolan ayrımlara borçluysak, o zaman, dili ya da herhangi bir göstergesel dizgeyi kullanarak yaşama dair söylediğimiz hiçbir şeyin doğruluğundan emin olamayız.

Diğer bir deyişle, ayrımları algılayabilmenin kaynağı şeyler değil, göstergesel uygulamadır; şeyler dünyasına getirdiğimiz düzenin ve açıklamaların kesin olduklarına dair bir güvence yoktur. Söylediklerimizin varolan düzenle uyumlu olması düşüncesi, gerçeğe dair en bildik anlayışlardan biri. Fakat gösterge olmaksızın bu düzeni nasıl saptayabiliriz? Eğer farklı diller dünyayı da farklı bir biçimde sınıflandırıyorlarsa ve farklı kültürler kendi inançlarında ısrar ediyorsa, "bizimkiler"i (alışkanlıktan kaynaklanmıyorlarsa) "onlarınkiler"den daha gerçek kılan şey nedir? Kaldı ki, gittikçe çokkültürlü bir hale gelen Batı, her ne kadar gönülsüzce de olsa, başka kültürlerin kendilerine özgü bir düzenleri olduğunu artık kabullenmeye başladı. Irkçılığa gelince, o, farklı kültürlerin bizlerden başka biçimlerde de yaşayabildiklerini görerek, sahip olduğumuza inandığımız ve bundan keyif aldığımız yetkenin zayıflamasından duyulan endişeden kaynaklanır.

Elbette tüm bu söylediklerimiz Jeanette Winterson, Toni Morrison ya da bir dizi Hollywood yönetmeninin

Saussure'ü ya da postyapısalcılığı dikkatle inceledikleri anlamına gelmez, ama yine de böyle bir olasılık var tabii. Ancak, kültürel tarihe bakarsak, sık sık karşılaştığımız bazı olgular daha doğru bir açıklama yapmamızı sağlayabilir: çeşitli gerekçelerden yola çıkarak, bildiklerimize (ya da bildiğimizi sandıklarımıza) dair içine düştüğümüz ortak kuşkular "üstbelirlenim"i (terimin kökeni psikanaliz olmasına karşın Althusser buna yeni bir açılım getirdi) doğar. 20. yüzyıl boyunca, sosyoloji, etnoloji ve psikanalizin kendisi de dahil çeşitli dallarda ortaya konan yeni kuramsal gelişmelerin işaret ettikleri ortak nokta, inançlarımızın kaynağının tam olarak bilincinde olmadığımız güdüler olmasıdır.

Buradaki temel soru neyin varolduğu değil, varolana dair söylediklerimizin ne kadar kesin olduğudur. Bu doğrultuda Saussure'ün yolundan çıkmayan postyapısalcılık da dil içinde olan bitenle ilgilenir. Gerçekler (ya da yalanlar) dil vasıtasıyla ifade edilebilirler. Postyapısalcılık dünyanın varlığından kuşku duymaz (genellikle): onların sıkıntısının esas nedeni, onun hakkında bildiğimizi iddia ettiklerimizin kesin olmayışıdır.

Günümüzde çoğu insan her koşulda geçerli olabilecek tek ve buyurgan bir hakikatin keşfedilmesini ve savunulmasını gönülden ister. Öte yandan yüzlerce siyasi grup, salt kendi algılarına göre belirledikleri doğruları savunmakla kalmamış, bir yandan da kendi kanılarını kabul etmeyen kesimlere karşı yıkıcı bir şiddetin önünü açmışlardır. Bu da artık pek çoğumuzun, doğru olanı savunduklarını iddia edenler hakkında ciddi kuşkular duymasına neden olmaktadır. Kaldı ki, salt televizyondan ya da internetten de olsa

bu küresel köyü dolaşmaya kalksak, birbirlerinden çok farklı bir dizi dünya görüşüyle karşılaşırız. Özellikle genç kesim doğru bilinenlerden vazgeçmeye çok daha yatkındır.

Özneye sığınmak?

"Aslında her şey özneldir" savını savunmak da bir diğer olası seçenek ya da neyin gerçek olduğunu bireyin belirlediğine dönük bir inanış. İnsanlar, "gerçek benim inandığımdır", "bana göre doğru" gibi sözler ederler. Bu şekilde, farklı düşüncelere karşı da belirli bir hoşgörüye sahip olduklarını belirtmiş olurlar. Oysa bir yandan da bireysel bilinci tüm belirsizliklerin çözülebileceği bir alan olarak görmeye de devam ederler. Onlar, bir aracı ve gerekçe olmaksızın nesnel olgulara erişmenin bir yolu yoksa, gerçeğin tamamen kişisel bir mesele olması gerektiğine inanırlar.

Postyapısalcı seçenek

Postyapısalcılık soruna farklı yaklaşır. İlk olarak, eğer özne kültürün ve sembolik düzen içindeki anlamların kökeni değil, ama dolaşımının bir sonucuysa, o zaman, öznellik dediğimiz, belirsizlikleri ve karşımıza çıkan inançları çözmekten çok, bunların devamlılığını sağlamaktan ibaret olur. Düşüncelerinden sonuna kadar emin olan kaç kişi tanıyorsunuz ve bu düşünceler birbirleriyle bağdaşıyor mu? Peki, kendi görüşleriniz bütünüyle tutarlı mı? Arkadaşım Susan'da –gösterdiği tüm çabaya karşın– durum

böyle değil. Dini inançları yok, çünkü doğaüstü olaylara inanmak için mantıklı bir gerekçesi yok. Öte yandan merdiven altından geçmemeye dikkat ediyor ve günlük falını takip etmekten de geri kalmıyor.

İkincisi, insan ve dil arasındaki ilişkiye dair buradaki özne ile oradaki nesne arasındaki ayrımın kendisi de artık eskimiş bir görüş. Eğer Aydınlanma döneminin Kartezyen geleneğine göre bilincim koşulsuz varolabiliyorsa ve dil de diğer bilinçlerle dünya üzerine ilişki kurabilmem için bilincimin kullandığı bir aletse, o zaman, öznenin yalnızca bildiği nesneler üzerine düşünen bir yapıda olduğu çıkarımını yapabiliriz. Öte yandan, eğer bilincimizin ancak büyük Öteki'den edinilmiş anlamlarla varolabileceğini ve dünyadaki ayrımları da dilin oluşturduğunu düşünürsek, o zaman da buradaki bilen özne ve oradaki kendi bilgisine sahip nesne arasındaki ikili karşıtlıktan artık söz etmek mümkün olmaz.

Hakikat ve bilgi ancak göstergenin düzleminde varolabilir. Diğer bir deyişle, hakikat, söylenebilendir (ya da yazılabilen veya çizgeler ve kimyasal sembollerle gösterilebilen). Nesnel ya da öznel, hangi açıdan olursa olsun, eğer hakikat üzerinde hak iddia edersek, büyük Öteki de aynısını yapacaktır. Neye inanacağımızı kendimiz belirleriz, yani koşullar her ne kadar dışarıdan belirlenmiş de olsa, sonuçta ne hissettiğimiz içsel bir tasarımdır.

Toparlarsak eğer, inandıklarımız artık salt kişisel olmaktan çıkmış ve kültürün izin verdiği ölçüde edinilmiş kanılar (hatta aynı kültürün onaylamadıkları bile) haline gelmiştir. "Öznel" olduklarını düşündüğümüz düşüncelerimizin acaba kaçı kültür tarafından telkin edilmemiştir?

Postyapısalcılık öznel ve nesnel arasındaki geleneksel karşısavın artık geçerliliğini kaybettiğini iddia eder; çünkü özne, kendisi dışında oluşturulur. Madem özne bir oluşturma işlevinden yoksun, dolayısıyla onu düşüncelerinin kaynağı olarak da göremeyiz; işte, bu nedenle, öznel olanı ayrı bir yere koymak pek mantıklı olmaz. Nereden ve nasıl olduğunu hatırlamasak da sahip olduğumuz görüşleri mutlaka başka yerlerden ediniriz; hatta farklı görüşleri bir araya getirerek yepyeni bir yaklaşım sunan ilk kişi bile olsak bu durum değişmez. Aynı zamanda bütünüyle nesnel bir bilgiden de söz edemeyiz, çünkü bilgi mutlaka bir özneye ait olacaktır. Bir olgunun varlığı ise, insan ırkı yok olsa da sonsuza kadar sürebilir, ancak bu olguya dair bilgi, bilme eylemini gerçekleştirecek bir özne olmaksızın varolamaz. Öznellik, öznenin dışında oluşturulur; özne bildiklerinin nesnelliğini işgal eder.

Şayet bu savı buraya kadar izlediyseniz, az önce Jacques Derrida'nın ötekinin aynılaşmasıyla sonuçlanan ve önlenemeyen bu işgali çözümlemesini ve böylelikle yapıbozuma getirdiği tanımlamayı öğrenmiş oldunuz.

Derrida'nın ilk kez 1967'de Fransızca olarak yayımlanan *Gramatoloji** adlı çalışması ona uluslararası bir saygınlık kazandırdı. Metnin konusu ilk bakışta pek tartışma yaratabilecek bir izlenim bırakmıyor ve başlık da satış rekorları kıracak bir kitabın gelişini müjdeler cinsten değil.

* *Gramatoloji*, Türkçesi: İsmet Birkan, BilgeSu Yayınları, Ankara, 2011.

Jacques Derrida, 1930-2004

Cezayir'de doğup büyüyen Derrida, eğitimini tamamlamak üzere on dokuz yaşında Paris'e yerleşti. Sorbonne, École Normale Supérieure ve École des Hautes Études'de başarılı bir eğitmenlik dönemi geçirdi. Derrida ayrıca University of California, Irvine'da Felsefe ve Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü olarak görev yaptı.

İlk kitabı (1967), Husserl'in geometrisi üzerineydi. Öte yandan *Gramatoloji* (İng. çev. 1976), *Speech and Phenomena* (Konuşma ve Fenomenler) (İng. çev. 1973) ve *Writing and Difference* (Yazı ve Ayrım) (İng. çev. 1978) kitaplarının tümü Paris'te 1967'de yayımlandı. O zamandan beri de ağırlıklı olarak dil, sanat, etik ve siyaset üzerine yazılar kaleme aldı ve bu yazılarında çizgisel anlatının sınırlarını zorlayan tipografik denemeler yaptı.

Kişisel olarak en beğendiğim kitabı sanırım *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*'dur (Kartpostal: Sokrates'ten Freud'a ve Ötesi) (1980). *The Post Card*'ın ilk yarısında mektuplarla (ya da çok büyük kartpostallarla!) anlatılan bir aşk hikâyesi var. Hikâyenin sonuna gelindiğinde, yasak ve imkânsız olan arzu nesnesinin aslında metafizik bir yönü olduğu (muhtemelen) anlaşılıyor.

Oysa *Gramatoloji* tüm Batı felsefe geleneğine karşı dillere destan bir meydan okuma sunar ve bu kitapta yer alan savlar, sonu gelmeyen tüm yanlış okumalara, hatalı aktarımlara ve tüm suçlamalara karşın henüz çürütülebilmiş değiller.

İkili karşıtlıklar

Derrida, Batı kültürünün işleyişini ikili karşıtlıklar üzerine oturtur. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, yapısalcıların 2500 yıllık bir düşünce yapısının mirasçıları olduklarını söyleyebiliriz. Her şeyden öte, bu karşıtlıklar her daim hiyerarşik olmuşlar. Bir tanesi yüceltilirken, diğeri noksan görülmüş. Doğanın kültür karşısındaki konumu ise her zaman ayrıcalıklı olmuş; tıpkı söylemin yazı karşısındaki ayrıcalığı gibi. Burada belirtmemiz gereken nokta ise bu kavramların, karşıtlamlarını asla onaylamadıkları: her birinin anlamı, ötekinin belirtileri üzerinden tanımlanır.

Yapıbozumun Lévi-Strauss'a uygulanması

Gramatoloji'de Lévi-Strauss da mercek altına alınır. Lévi-Strauss *Hüzünlü Dönenceler*'de, kendi söylemiyle, "Bir Yazı Dersi" aktarır. Antropologumuz notlar alırken Nambikwara kabilesinin üyeleri dikkatle onu izler ve daha sonra bu yazma sürecine bir güç atfederler. Lévi-Strauss onlara birer kalem ve kâğıt verir ve Nambikwaralar gözlemledikleri bu uygulamayı muhtemelen taklit etme uğ-

what, after all, of the remain(s), today, for us, here, now, of a Hegel?

For us, here, now: from now on that is what one will not have been able to think without him.

For us, here, now: these words are citations, already, always, we will have learned that from him.

Who, him?

His name is so strange. From the eagle it draws imperial or historic power. Those who still pronounce his name like the French (there are some) are ludicrous only up to a certain point: the restitution (semantically infallible for those who have read him a little—but only a little) of magisterial coldness and imperturbable seriousness, the eagle caught in ice and frost, glass and gel.

Let the emblanched [*emblémi*] philosopher be so congealed.

Who, him? The lead or gold, white or black eagle has not signed the text of *savoir absolu*, absolute knowledge. Even less has the red eagle. Besides, whether *Sa* is a text, has given rise to a text, whether it has been written or has written, caused writing, let writing come about is not yet known.

So from now on will be the siglum of *savoir absolu*. And IC, let's note this already since the two staffs represent each other, the Immaculate Conception. A properly singular tachygraphy. It is not first going to dislocate, as could be thought, a code, i.e., what we depend [*table*] on too much. But perhaps, much later and more slowly this time, to exhibit its borders

Whether it lets itself be assigned [*enseigner*], signed, ensigned is not yet known. Perhaps there is an incompatibility (rather than a dialectical contradiction) between the teaching and the signature, a schoolmaster and a signer. Perhaps, in any case, even when they let themselves be thought and signed, these two operations cannot overlap each other [*se recouper*].

Its/His [*Sa*] signature, as thought of the remain(s), will envelop this corpus, but no doubt will not be contained therein.

This is—a legend.

Not a fable: a legend. Not a novel, not a family romance since that concerns Hegel's family, but a legend.

The legend does not pretend to afford a reading of Hegel's whole corpus, texts, and plans [*desseins*], just of two figures. More precisely, of two figures in the act of effacing themselves: two passages.

remain(s) to be thought: it (*ça*) does not accentuate itself here now but will already have been put to the test on the other side. Sense must conform, more or less, to the calcull of what the engraver terms a counterproof

"*what remained of a Rembrandt torn into small, very regular squares and rammed down the shithole*" is divided in two.

As the remain(s) [*reste*].

Two unequal columns, they say distyle [*disent-ils*], each of which — envelop(e)(s) or sheath(es), incalculably reverses, turns inside out, replaces, remarks, overlaps [*recoupe*] the other.

The incalculable of *what remained* calculates itself, elaborates all the *coups* [strokes, blows, etc.], twistsor scaffolds them in silence, you would wear yourselfout even faster by counting them. Each little square is delimited, each column rises with an impassive self-sufficiency, and yet the element of contagion, the infinite circulation of general equivalence relates each sentence, each stump of writing (for example, "*je m'é*c . . .") to each other, within each column and from one column to the other of *what remained* infinitely calculable.

Almost.

Of the remain(s), after all, there are, always, overlapping each other, two functions.

The first assures, guards, assimilates, interiorizes, idealizes, relieves the fall [*chute*] into the monument. There the fall maintains, embalms, and mummifies itself, monumemorizes and names itself—falls (to the tomb(stone)) [*tombe*]. Therefore, but as a fall, it erects itself there.

7. Derrida *Glas* ile çizgisel anlatı kurallarını bozuyor.

raşıyla sayfaların üzerine çok geçmeden eğri büğrü çizgiler yapmaya başlarlar. Ancak kabile şefi bir başka olanak daha keşfeder. Beyaz adamın sırlarını paylaşmanın halkı üzerinde yaratacağı etkiyi düşünerek, kendi çiziktirdiklerini okurmuş gibi yapmaya başlar. Bu olay, Lévi-Strauss'un yazının etkileri üzerine düşünmesine yol açar. Lévi-Strauss, yazıyı, daha doğrusu çevriyazıyı ikincil gören Batı gelene-

ğini de göz önüne alarak, bütünüyle sözel ve bu nedenle de doğaya yakın bir kültürün gözünde "itibarsız" olan yazıyı istismar ve şiddetle aynı düzleme oturtur. Etnologumuz, Nambikwara halkının masumiyetini zedelediği ve komüniter yaşam biçimlerine güç ilişkisini tanıttığı için kendini suçlar.

Derrida'nın kitabı, söyleme atfedilen doğal ve masum gibi ayrıcalıklı tanımlamaları tartışmaya açma gayesi taşır. Lévi-Strauss'un kendi açıklamalarını temel alan ve onun sağladıkları dışında herhangi bir bilgiye başvurmayan Derrida, Nambikwara kabilesinin aslında hikâyede anlatıldığı gibi pek o kadar da masum olmadığını gösterir. Örneğin, bu kabilenin kültüründe gerçek adların söylenmesi yasaktır. Fakat didişen bazı çocuklar kavga ettikleri kişilerin adlarını antropologa söylerler ve bundan sonra diğerlerinin adlarını da çıkarmak antropolog için pek zor olmaz. Şiddet, ihanet ve eziyet etme dürtüsü çoktandır oradadır; çocuklar arasında bile. Nambikwara kabilesine atfedilen masumiyet düşseldir ve bu, yozlaşmış kültürümüzün dışında bir yerlerde hâlâ varlığını sürdüren daha *doğal* bir toplumda görülebilecek, ama Batı'nın yitirdiği o saflığa özlem duyan bir antropologun hayallerinden başka bir şey değildir. Lévi-Strauss, Batı etkisinde şekillenen geleneksel etno-merkezci değerlerin yerlerini değiştirmiş, Nambikwaraları eleştirmek yerine onları idealleştirmiştir. Oysa bu tersyüz ettiği değerler ait oldukları kuramsal çerçeve içinde kaldıkları sürece, aslında yaptığı tek şey, karşı çıkmak için yola çıktığı etno-merkezci yapının devamlılığını sağlamaktır.

Öte yandan, bildik hiyerarşiyi tersyüz ederek, yazıyı söylem karşısında ayrıcalıklı bir konuma taşımak da

Derrida'nın planı değildi. Onun amacı, yazıyla ilişkilendirilmiş olumsuz niteliklerin daha üstün görülen söylem kavramında da barındığını göstermekti. Derrida, Nambikwaralarda bireylerin "gerçek" adları üzerinde "mülkiyet" haklarının olmadığını, "özgün" bir adla yine "özgün" bir insanın adlandırıldığını ileri sürer. Yani, adlar ayrım yapmayı ve sınıflandırmayı sağlarlar – tıpkı dil ve yazı gibi.

Derrida'nın burada sorguladığı şey ne Lévi-Strauss'un kendisi, ne de onun antropoloji bilgisidir, ama kendi tanımıyla *sesmerkezci* tutumudur: insan sesine yazıda kaybolan bir masumiyet, samimiyet ve başlı başına bir varoluş atfetmesi. Derrida, bu tutumun duygusal olduğunu ve aslında varolmayan bir saflığın ve masumiyetin peşinden gittiğini düşünür: karşılıklı konuşma erimi içinde yaşayan üyelere sahip sözel bir toplumun *hakiki* ve *kendine özgü* olduğunu varsaymak.

Yapıbozumun Saussure'e uygulanması

Derrida yine aynı titizlikle *Genel Dilbilim Dersleri*'ne yapıbozum uygular ve Saussure'ün de en az Lévi-Strauss kadar sesmerkezci bir tutum benimsediğine işaret eder – bu çok şaşırtıcı değil, çünkü Saussure de yine aynı Batı felsefe geleneğini miras almıştı. Dilbilim söyleme öncelik tanır. Sahip oldukları Batılı gelenekler uyarınca dilbilimciler yazıyı, salt sözel iletişimin çevriyazısı olarak ve ikincil bir değerde görmeye eğilimlidirler. Derrida, Saussure'ün *Dersler*'inde yazının nasıl günah dolu, yapay, bozulmuş, despot ve hastalıklı olarak tanımlandığına dikkat çeker.

Böylesine sert tanımların kullanımının altında başka bir düşünce vardır sanki; yazının varlığı nedeniyle tehdit altında olan çok önemli bir şey varmışçasına. Peki ama ne?

Derrida'nın açıklamasına göre, yazı, artık onu yazan kişi varolmadığı halde göstergesel özelliğini korumaya devam eder. Homeros üç bin yıl önce ölmüş olmasına, hatta belki de hiç yaşamamış olmasına rağmen hâlâ onu okuyabiliyoruz. *Odysseia*'nın anlamı, Homeros'un tarif ettiği dünyayı doğrudan deneyimlememize dayanmıyor; hatta bir zamanlar böyle bir yerin varolup olmamasının da bir önemi yok ve onun *gerçek* anlamını kavrayıp kavramadığımızı teyit etmek üzere Homeros'un varlığına da ihtiyaç yok.

Öte yandan, Homeros, eğer *Odysseia*'ya kendine göre bir anlam yüklemişse, onun yokluğunda bu anlama ulaşmamız olanaksız. Kaldı ki eserin özünü kavramanın yolu buradan geçiyor olsaydı, o zaman *Odysseia*'yı okuyabilmemiz mümkün olmazdı. Oysa *Odysseia*'nın maceralarını rahatlıkla okuyor, yaşadığı dünyayı hayal edebiliyor ve hikâyenin sonunda evine varıp varamayacağını merak ediyoruz. Bu antik destanı *kavrayabiliyoruz.* Dolayısıyla yazı bize, yazarın sözüyle doğrulanmamış bir anlamı her zaman yakalayabileceğimizi, tek bir gerçek olmadığını, bilincin *cogito*sunun düşüncenin kendisinde varolduğunu ve yüce söylemin samimiyeti içinde dile getirildiğini (dışa vurulduğunu, ifade edildiğini) gösterir.

Batı düşüncesine göre, önce düşünce varolur, ardından kendini sözle ifade etme arayışına girer ve daha sonra da yazıya geçirilir; işte yazı, bu *sözmerkezci* (logocentric) geleneği tehdit ediyor. Sesmerkezcilik anlamı merkeze

koyar, gösterilenin bilincin o saf aleminde bir yerlerde varolduğunu imgeler ve daha sonra dili kullanarak onu görünür kılar. Saussure'ün anlamın göstergenin etkisiyle oluştuğu, önceliğin dilin kendisine ait olduğu ve *öğrenme* nedenimizin anlatmak olduğu gibi çığır açıcı savları, yaşadığı kültürden edindiği sesmerkezci ve sözmerkezci tavrıyla çelişir.

Derrida'nın açıklamasına göre, şayet tamamen saf ve eşsiz bir gösterilen aslında yoksa, o zaman, aşkın bir gösterilen, tüm diğerlerini kapsayan tek ve gerçek bir anlam, kuşku götürmeyen ve tüm ikincil soruların cevabı olabilecek tek bir hakikat arayışı faydasız olacaktır. Metafizik inanç sistemleri hakikate sahip olduklarını iddia ederler ve hepsi de aşkın bir gösterilene işaret ederler. Bu, Hıristiyanlıkta Tanrı, Aydınlanma'da akıl ve bilim için de doğa kanunlarıdır. Fakat anlamı dilin sonucu değil, ama nedeni olarak kabul edersek eğer, bu oluşumlar aşkın konumlarını kaybedecektir. Bu, inancı kurgusal bir düzeye indirgemese de, sorgulanamayacak bir hakikat anlayışına olan güveni zedeleyeceği kesin.

Bunun sonucunda, bir yetke kaynağı olarak hakikati kullanmak mümkün olmayacaktır. Bu yaklaşımdan aya roket fırlatılmadığı ya da köprülerin bir anda çökebileceği (yanlış hesaplamalar nedeniyle hariç) anlamını çıkarmak doğru değil elbette. Bunları gerçekleştiren düşünce karşısında da biraz alçakgönüllü olmak gerek. Bilimde kesinlikten çok kuram olduğunu unutmamak gerek; pek çok ilacın aslında tam olarak neden işe yaradığı bilinmiyor. Uygulamada görülen başarı, kuramsal bir yol haritasının doğruluğunu her zaman kanıtlayan bir olgu değil.

Soru: Derrida'yı okumak çok zor. Neden daha anlaşılır yazmıyor? Yoksa iletişim kurmak gibi bir *amacı* yok mu?

Yanıt: Derrida'yı okurken zorlanmamızın üç nedeni var. Birincisi, o bir Kıta filozofu ve onun dayanak noktalarının ve göndermelerinin bu geleneğe yabancı kişiler için açık olmayacağı kesin. Kaldı ki, en sağlam yorumlarına bakarsak eğer, onların aslında Platon, Hegel ya da Heidegger'i anıştırdığını görebiliriz ve, pek çoğumuzun aksine, bu yazarlara aşina kişiler Derrida'nın yazdıklarını rahatlıkla anlayabilir. İkinci neden de onun oldukça titiz biri olması; bazı şeyleri tekrar etmesi ve onlara ayrıcalıklı bir önem vermesinin temel nedeni de kesin ve net olma arzusundan kaynaklanıyor. Üçüncüsü ise sesmerkezciliğe karşı tutumunu belirgin kılmak adına, dilin şeffaf olmadığını, bir cam gibi ardına bakarak düşüncelerin en arı anlaşılabilirliğine ulaşılamayacağını uygulamalı biçimde gösterme çabasından ileri gelir. (Öte yandan, onun üslubunu kullanmaya çalışan fakat onun kadar yetenekli olmayan takipçilerini okumak gerçekten sinir bozucu olabilir!)

Ancak, bunları kaldırıp yerlerine öznelliği de getiremeyiz. Benim kişisel görüşlerimin de kesinliği kanıtlanamaz. Hiçbir araç gereç kullanmadan yirmi katlı bir binanın tepesinden atlayıp uçabileceğime inanabilirim – ve ne kadar yanıldığımı hemen anlarım.

Mesele uçup uçamayacağımız değil, ama mutlak bilgiye ulaşabilmek için dil dışında bir zemin olup olmadığı.

Eleştiri değil, yapıbozum

Geleneksel Batı metafiziği eleştiri üzerinden yürütülür. Karşıt görüşlü kişinin savındaki zayıf noktayı tespit edersiniz ve bu şekilde onu çürütürsünüz. Pope ve Swift'in geleneğinde ise hasmınızın savlarını alaya alır ve bu sayede okuru kendi tarafınıza çekersiniz. İlerledikçe bu tutumunuzun yerini esas görüşleriniz alır ki böylelikle onlar da birer eleştiri öznesine dönüşmüş olurlar.

Oysa yapıbozum eleştirmek değildir. Derrida, Lévi-Strauss'a saygı duyar ve Saussure'ün düşüncelerini reddetmemiz için bizi ikna etmeye çalışmaz, hele alaya hiç almaz (gerçi bu Cenevreli ahlakçının yazının günahlarına dair verdiği vaazlarında gülümseten bir yön de yok değil). Derrida'nın göstermeye çalıştığı, Saussure'ün yazı ile söylem arasında mutlak olduğunu düşündüğü ve vurguladığı karşıtlığı kendi kitabında sağlayamamış olmasıydı. Hatta *Dersler*'in kendisi bile, söylemi işgal eden o pek yadsıdığı bir çeşit kayıttı; yazıydı. Saussure yazımın sesletimi nasıl değiştirdiğinden yakınır ve dehşet duyar.

Durum gerçekten de çoğu kez böyledir. Örneğin, modern İngilizce derslerinde "often" sözcüğündeki "t" harfi seslendirilir ki zaten "soften" ile aralarında bir dönem kafiye uyumu da vardı; "again" de tıpkı "Spain" gibi seslendiriliyor ve hatta "mayor" iki heceli okunuyor (burada İngilizce diline özgü ve zamanla ortaya çıkan yazılış ve

okunuş farklarına örnekler verilmiş; ç.n.). Yazı, konuşma üzerinde sürekli değişiklikler yapar: ötekinin yine kendisini işgal etmesi. Ne yazının, ne de konuşmanın bir diğerine üstün olduğuna dair mantıklı bir gerekçe yok: birbirlerinin antitezi değiller; her ikisinin de göstergesel özelliklerini kullanmayı zaten en başta öğreniriz.

18. Sone

Shakespeare'in 18. Sone'si, "Bir yaz gününü hatırlatırsın bana", onun en beğenilen şiirlerindendir. İnsanlar düğünlerde bu soneyi (116. Sone kadar sık olmasa da) okuyarak ideal aşkı lirik bir biçimde kutsarlar. John Madden'ın *Shakespeare in Love* (1998) adlı filminde Will de bu soneyi yazar Viola'ya.

Şiirde sevgili ve yaz günü arasında ikili karşılaştırmalar yapılır ve sevgili her zaman daha yücedir: "Oysa sen çok daha güzel, çok daha sıcaksın." Sevgilinin aksine, havalar her zaman iyi gitmez: "Sert rüzgârlar o canım Mayıs tomurcuklarını titretir"; havalar ya çok sıcak ya da çok soğuktur. Kaldı ki, bu mevsimde güzellikler çok kısa sürerken, "Senin o sonsuz sıcaklığın asla tükenmez".

Peki, bu sonsuz mükemmelliği saklı tutabilmenin yolu nedir? Yazmak! Sadece "Benim dizelerimde sonsuza dek varolacaksın" ve böylece sevgili ne ölecek, ne de çürüyecek. Şiirin kendisi, ölümlü insana ölümsüzlüğü bahşeden bir varoluşa bürünür: "İnsanlar nefes alabildikleri ve görebildikleri sürece, / Bu dizeler varolacak ve böylece sen hep yaşayacaksın." Diğer bir deyişle, 18.

Sone, sonsuzluğu sağlayabilmesi nedeniyle aslında kendi gücünü kutsar.

Dolayısıyla, başlangıçta göze çarpan ikili karşılaştırmaların çok daha derin bir anlam taşıdığı anlaşılıyor. İlk bakışta farklı ve karşıt görünen "Sen" ve yaz günü, ölümlü olmayı şiir sanatından ayıran bir birlikteliğin iki öğesi konumunda şimdi. Sevgili de dahil tüm canlıların yaşamı geçicidir: "Güzel olan her şey bir gün solup gidecek." Şairin yaşam dolu arzu nesnesi, tıpkı o yaz mevsimi gibi bir gün solup ölecek: sonsuzluk bir tek bu şiire ve onunla yazıya dökülen aşka ait olacak.

Fakat, yazının aksine, madem aşk ve yaz mevsimi birbirlerine benziyor, o zaman ölümsüz olma gücü hangisindedir ve bir yaz gününde görülebilen aşırı sıcak ya da soğuk havalardan ne gibi bir anlam çıkarmamız gerekiyor? Yoksa bunlar insanlar arasında yaşanan aşkla mevsimler arasında da bir benzerlik mi olduğunu ima ediyor? Sone, mükemmel aşkın da aynı şekilde nadir mi olduğunu anlatmaya çalışıyor? Ya o canım Mayıs tomurcuklarını titreten sert rüzgârlar? Cinselliği çağrıştırdıklarını söyleyebilir miyiz? Belki de onlar, aşkı aşk yapan, fırtınalı ama asla "dingin" olmayan o tutku öğesinin sembolleridir.

Öteki, yine kendisini işgal ediyor. Öncesinde karşıtlık kurmak adına yerleştirildiğini düşündüğümüz ve geri çevrilen yaz gününün nitelikleri, daha sonra aşkı tanımlamak üzere çıkıyor karşımıza.

O halde, 18. Sone'nin anlatmak istediği tam olarak nedir? Sen bir yaz gününden üstünsün, çünkü bu şiiri yazdığım için artık solmayacaksın mı? Ya da, sen de tıpkı bir yaz günü gibi ölümlüsün ve eğer ben bu şiirle seni ölüm-

süzleştirmezsem solup gideceksin mi? Peki burada kontrol kimde – arzunun "güzel" fakat dilsiz nesnesinde mi, yoksa arzulayan ve yaşam veren şairin kendisinde mi? Ya da bu sone, pek çok tutkulu ilişkinin hemen altında yatan o tehdit ve vaatlerin üstü kapalı bir biçimde ifade edildiği, dramatize edilmiş ufak bir güç çatışması mı? Bu lirik metin *aslında* ne kadar idealist? 18. Sone'nin "gerçek" anlamı ne? Belki de bunu asla bilemeyeceğiz.

Différance*

Shakespeare'in sonelerinde olduğu kadar oyunlarında da açıkça görülen ortak belirsizlik öğesi ve gösterge nedeniyle belirli bir tematik anlam ya da logosun ötelenmesi, dört yüz yıl önce yazılmış olmalarına rağmen bugün hâlâ büyük bir beğeniyle okunmalarının en önemli nedenlerinden.

Derrida, incelemesinin devamında, Saussure'ün düşüncelere ve insan sesine öncelik tanıyan sesmerkezciliğini, dolayısıyla sözmerkezciliğini çalışmasından çıkardığımız zaman geriye ne kalabileceğini bulmaya çalışır. Derrida'nın ulaştığı sonuç şudur: Her ne kadar paradoksal da olsa, anlam daima "iz"in ve aynıdaki öteki olma halinin bir sonucudur.

Doğayı nasıl tanımlarız? Herhalde parklarda rahatlıkla bulabildiğimiz ve ekip biçebildiğimiz çiçekler ve ağaçlarla ilişkilendirmeyiz onu; kültürün yokluğundaki yabanıllık-

* Derrida'nın, hem bir şeyden ayrı olmak, hem de ötelemek anlamlarına gelen *différer* fiilinden türettiği Fransızca bir sözcük; *différence* (ayrım) ile eşsesli olması kasıtlı bir tercihtir. (ç.n.)

tır o. Diğer bir deyişle, doğayı, hem onun dışında hem de onun dışladığı bir kavramla açıklamaya çalışırız. Sonuçta doğanın tanımı bile yine kültürün içinden gelmek zorundadır. Bu tanım, ötekinin anlamından dışlanamaz. Ayrım, anlamın dayanağıdır.

Derrida burada ayrıca bir *différance* ("a" harfiyle yazılan) durumundan söz eder. Eğer söz konusu gösterge, bir başka göstergeden *ayrı* (defer) ise, o zaman kendi ürettiği anlamı da *öteliyor* (differ) demektir. (İngilizce, ne bu Fransızca sözcük oyununu ne de onun eşsesli özelliğini karşılıyor: *différer* hem "differ" [bir başka şey olmak], hem de "defer" [ötelemek] anlamına geliyor.) Bunun anlamı şu: gösterge, gösterilenin yerini alıyor. Sözmerkezci yaklaşım ortada arı bir kavram, bir düşünce imgeler. Fakat gösterge onun yerini almışken tespit edebilmek yine de mümkün mü? Sözde ya da yazıda bulunan salt göstergedir: arı düşünce olarak görülen anlamın tahmini varlığı, onu inceleyebilmemiz için elimizde olan tek şey tarafından, yani gösterge tarafından sürgün edilmiş, ötelenmiş, bir kenara itilmiş ve ertelenmiştir.

Différance kavramı ortaya koymamız gereken bir eylem ya da üstesinden gelinmesi gereken bir hareket değil, ama bir süreçtir; ne etken, ne de edilgendir ("ance" ile biten diğer terimler gibi: "assistance" [destek], "resonance" [titreşim] gibi), o, anlamın biricik kaynağıdır. Öte yandan, *différance* bir içeriğe de sahip değildir ve herhangi bir varlığı ya da aşkınlığı adlandırmaz. Bir kavram değildir. Hatta gerçek bir sözcük bile değildir.

Derrida "Différance" üzerine bir denemesinde, icat ettiği bu terimin Fransızca eşseslilik özelliğini kullanmasını da bir yapıbozum örneği ve Saussure'e karşı ironik bir

saygı duruşu olarak nitelendirir. Terimin okunuşunda bu ufak harf değişikliğinin, belirgin bir biçimde vurgulanmaksızın söze dökülmesinin imkânsız olacağının altını çizer. Derrida'nın iddiasına göre, "Différance" ve "différence" arasındaki ayrımı *işitmek* mümkün değildir. Terimin sözlü ifadesinde ayrım yapabilmenin tek yolu, "différance"taki "a" harfini vurgulamak olabilir. İşte, bu, yazının söz karşısındaki zaferinin bir örneğidir. (Derrida çevirmenlerinden biri ne yazık ki terimi Fransızca olarak bırakmış. Bu nedenle anadili İngilizce olan Derrida meraklıları, sözcüğün Fransızca sesletiminin bir imitasyonuyla karşılaşınca yapılan sözcük oyununun inceliğini kaçırmışlar.)

Différance sözcüğü ne bir gösterge (Derrida kullanana dek), ne de bir gösterilen (imgeler dünyasından bir çağrışım yapmaması nedeniyle) olmasına karşın, yine de, anlamın biricik kökenidir. Ne *dolu* (bir düşünceyle), ne de *boş* (düşünülebildiği için); hakikati sağlayabilecek temel bir esas bile değildir. Buna karşın *différance*, birbirimizi anlayabilmemizin de bir yoludur – elbette bir ölçüye kadar.

İlginç bir vaka: Richard Mutt

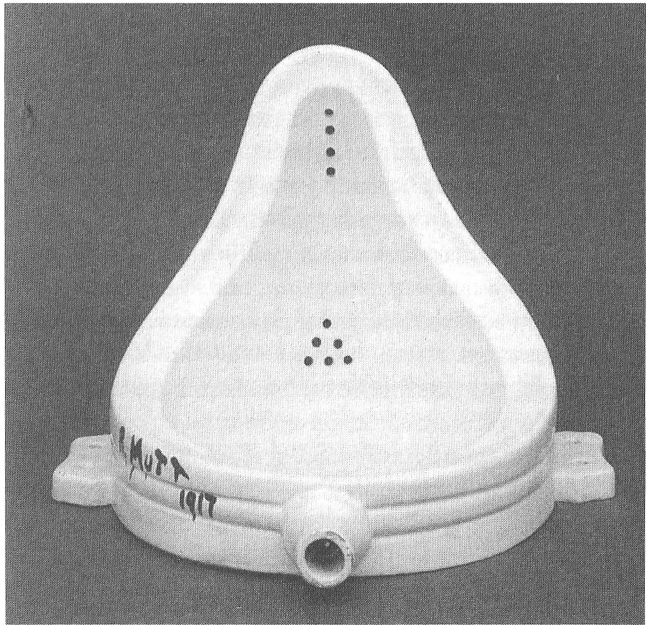
Peki, tüm bunların ne gibi etkileri oldu? Dünyayı anlamlandırmamız üzerinde postyapısalcılığın uygulamada ne gibi bir rolü vardı? Bu soruların yanıtı için Richard Mutt vakasına göz atmakta fayda var.

Bağımsız Amerikan Sanatçılar Topluluğu (American Society of Independent Artists) Nisan 1917'de bir sergi düzenledi. Modernizmin en rağbet gördüğü zamanlardı

ve bu grup neyin sanat olduğuna karar veren akademik değerleri dışlayan radikal bir tutum benimsemişti. Topluluğun kuralları uyarınca bu gruba her tür milletten, her tür sanatçı üye olabilirdi. "Jüri yok, ödül yok", serginin sloganı olmuştu. Grubun etkili üyelerinden Marcel Duchamp, istemsizce bile olsa, her tür hiyerarşiyi engellemek adına eserlerin belli bir alfabetik sırada sergilenmesi önerisinde bulundu; harflerin sıralaması bir şapkadan çekilecek kurayla belirlenecekti. Bu yaratıcı önerisi nedeniyle serginin yönetimi ona verildi.

Bağımsızlar kuraları çektiler, fakat eserlerden birisi, *Fountain* (Çeşme) olarak adlandırılmış ve üzerinde Richard Mutt adlı birinin imzasını taşıyan, baş aşağı çevrilmiş bir pisuardı. *Fountain* sergilenmedi ve bunun üzerine Marcel Duchamp sanatsal özgürlük adına komitenin ona verdiği görevi derhal bıraktı. Sergiden bir ay sonra, Duchamp, yine kendi çıkardığı *The Blind Man* dergisinde *Fountain* eserini savunan imzasız bir yazı kaleme aldı; derginin kapağında yine aynı eserin fotoğrafı yer alıyordu ve fotoğrafı çeken kişi de seçkin bir New York fotoğrafçısı olmanın yanında, sahip olduğu galeride Rodin, Matisse, Cézanne ve Toulouse-Lautrec'nin çalışmalarını Amerika'ya tanıtan Alfred Stieglitz'di. "R. Mutt 1917" imzasını taşıyan ve baş aşağı çevrilmiş bir pisuar olduğu anlaşılan fotoğraftaki nesne zarifçe gölgelenmişti.

Elbette şu an R. Mutt'ın aslında Marcel Duchamp olduğunu ve *Fountain*'ın da 20. yüzyılın en değerli çalışmalarından biri haline geldiğini biliyoruz. O ilk sergide gösterilmeyen eserin orijinalinden geriye kalan tek şey, gerçekte varolmayan bir sanatçı tarafından aslında yapılmamış bir



8. Bu sanat mı? Marcel Duchamp'ın *Fountain* eseri.

"yapıt"ın imgesi ve göstergenin göstergesi olan bu fotoğraf. Bundan epey bir zaman sonra Duchamp'ın onayından geçen birkaç "kopya", bugün Paris, Londra, New York ve başka yerlerde sergilenmeye devam ediyor. Bu kopyalar hem birbirlerinden hem de ilk *Fountain*'dan farklılar. Kayıp olan orijinal eser ise kopyalarının gölgesinde kalmış. Londra'daki Tate Modern'de eserin 1964 yılına ait bir kopyası ile birlikte *The Blind Man*'in cam bir muhafaza ardındaki tıpkıbasımı sergilenmekte.

Thierry de Duve, genel anlamda Duchamp'ın çalışmalarının, özel anlamda da *Fountain*'ın estetik alanında dönüm noktaları olduklarını ileri sürer. Duchamp'ın bu hazır işleri (ready made), sanatın ölçütlerinin sorgulanmasına el verir. En azından geleneksel anlamda güzel olduğu söylenemeyecek bu nesne sanat olabilir miydi? Hazır olarak satın alınabilen ve ortaya koyarken herhangi bir yetenek gerektirmeyen bir şeye sanat denebilir mi? Kendini ifade etmek ya da yaratıcılık gibi kavramların tümünü yadsımasına rağmen böyle bir şey yine de sanat mıdır? Ve, son olarak, bir ressamın aksine, boyayı ve tuvali reddeden ve üç boyutlu olması nedeniyle heykeli andıran başka bir özelliği olmayan bir eser için sanat denebilir mi?

Bağımsız Amerikan Sanatçılar Topluluğu 1917'de bu sorulara hayır yanıtını verdi. Bundan iki kuşak sonra ise sanat dünyası evet yanıtını haykırdı ve artık bugün *Fountain* kopyalarına dünyanın pek çok yerinde rastlamak mümkün.

Haklı olan kimdi peki? Mutlak bir yanıt var mı? Öyle olduğu pek söylenemez, çünkü sanat kavramının kesin bir tanımı yok ve bu da haliyle yanıta da yansıyor. O zaman, yanıt "öznel" mi olacak? Bu da tamamen size bağlı.

Oysa, her ne kadar kişisel ve bireyselmiş gibi görünse de, yapacağınız seçim uygulamada dönüp dolaşıp öznellikten uzak geleneksel anlamlara ve öznelliğin mevcut durumuna göre şekilleniyor. Buradaki esas mesele "sanat"ın anlamı. Eğer sanatı güzellik, yetenek ya da yaratıcılık gibi kavramlar çerçevesinde değerlendiriyorsanız, yanıtınız olumsuz olmak durumunda; eğer sanat dünyası, sanatçı ya da *herhangi biri* sanatı kendine göre tanımlayabilir derseniz, o zaman yanıtınız olumlu olacaktır.

O halde, sorun dilbilimseldir ve neyin sanat olduğu konusunda yürütülen tartışmalar da aslında dile özgüler. Peki, kavramları tanımlayan kim? Ne anlama geleceklerine karar verme hakkı kimde? Sanatın ne olduğu sorusuna mutlak bir yanıt verebilecek biri var mı? Postyapısalcılığa göre olamaz. Gösterge, her daim sanatın anlamını, kavramını ve hakikatini ayrıma ve ötelemeye tabi tutar. "Sanat", arı bir düşünce olarak bilinçte canlandırılamaz. Bu bağlamda *Fountain*, hem sanatın ne olduğu sorusunu sorar, hem de buna verilebilecek tartışmasız ve mutlak bir yanıtın önünü keser.

Öte yandan, *Fountain*'ın bir gösterge olan "sanat"ı tüm anlamlarından arındırdığını söylemek de bir çözüm sunmuyor. Öyle ki, farklı bakış açılarına göre bambaşka bir anlam yüklense de, sözcük anlam taşımaya devam edecektir. Ve *Fountain*'ı sanat olarak görenler için terimin anlamı artık tamamen değişmiştir. Sanat dışı (hazır olan, pisuar), sanatı (yaratıcı, yücelten) işgal eder; artık kendisinde ötekinin izi görünür olur; işte, bu andan itibaren sanatın anlamı artık belirsizdir. Sanat artık Andy Warhol'un *Brillo Boxes* (Brillo Kutuları) ya da Tracey Emin'in *Bed* (Yatak) çalışmasını yargılamak üzere başvurabileceğimiz arı bir kavram olmaktan çıkmıştır. Belki de hiçbir zaman öyle olmamıştı.

Belirsizliğin içerimleri

Saussure'ün oval gösterge şemalarında, gösteren ve gösterilenin bir çizgiyle ortadan ikiye ayrılması, her gös-

terenin beraberinde tek ve ayrılmaz bir anlam getirdiği izlenimini verebilir. Yapıbozum da bu izlenimi bozar, anlamı belirsizlik içine sürükler ve bu süreç içinde dili demokratlaştırır. Bu ikili karşıtlıklar için geçerli olmasa da, onlara da her zaman yapıbozum uygulamak mümkündür. Kendisiyle aynı olandaki ötekiliğin izi, tüm karşıtlıkları yapıbozuma açık hale getirir ve bunu yaparken ardında temel alınabilecek saf ve mutlak kavramlar bırakmaz. Salt "sanat"ın değil, ama "demokrasi" ya da "terör"ün de anlamları bireysel, kişisel ya da öznel değildir, çünkü onların da çıkış noktaları yine dildir. Kaldı ki, doğa da bir kaynak teşkil etmez ya da mevcut bir otoritenin güvencesinde olduğu söylenemez. Öte yandan, anlamlar yaşamı da etkiler. Sanatta yüksek meblağlar döner, savaşları haklı göstermek adına demokrasiden dem vurulurken teröristlerin peşine düşülür. İnsan hakları dünyanın pek çok yerinde bir gerçeklik değil, ama ütopik bir özlemdir; yine de, yasal kararlar alınmasında önemli etkileri olur.

Anlamlar sonradan oluşmalarına ve güvence altında olmamalarına karşın, yine de yaşamı etkileyebiliyorlarsa, o zaman, onlara karşı çıkmak ya da onları değiştirmek de mümkün olmalı. Ve bu değişimi yetke sahibi olmayan kişiler de pekâlâ gerçekleştirebilir. Madem anlamlar toplumsal bir uzlaşım gerektirir, o zaman, onlara karar vermek hepimizi ilgilendirir.

Bir sonraki bölümümüzün konusu, göstergesel uygulamaların postyapısalcı çözümlemelerinin etkileri üzerine.

V. Bölüm

AYRILIKÇILIK

Programlanmış mı?

Postyapısalcılığın seçim hakkımız olmadığı ya da kendi yaşamlarımızı belirlemede bireysel bir rolümüz olmadığı gibi bir savı olduğu düşüncesi, en sık karşılaşılan yanlış anlamalardan biri. İşte, bu da ikili düşünmeye bir örnek: eğer ki özne anlamın bir sonucuysa, inançlarımızın ve değerlerimizin bağımsız kaynağı kendimiz değilsek, o halde, kendi dışımızda tasarlanmış bir yapıya göre hareket etmeye programlanmış yapay bir zekâdan da bir farkımız yok demektir.

Oysa postyapısalcıların büyük kısmının böyle bir düşüncesi yoktu. Aksine, yapıbozumun anlatmaya çalıştığı, bize verilen anlamların mutlak olmadıkları ve değiştirilebileceklerydi. Foucault, çalışmalarının bütününde direnişin gücünü vurgular, çünkü en nihayetinde ortada bir güç varsa, bu gücün *etkisi altında* da mutlaka ona baş kaldırabilecek bir şey ya da biri vardır. (Turplar üzerinde güç sahibi olduğunu iddia eden biri elbette yoktur.) Foucault'nun ta-

sarımına göre, güç, hareket edebilir, esnektir ve devredilebilir. Derrida ve Foucault farklı yollara sahip olsalar da, etik ve politik anlamda seçenek ve sorumluluk olgularına ortak bir yaklaşım sergilemişlerdir. Slavoj Žižek ve Jean-François Lyotard da çatışmaların kaçınılmazlığını savunur ve taraf seçebileceğimizi öngörür.

Sorumluluk

Derrida'nın son dönem çalışmaları etik üzerinedir ve sağlıklı seçim yapabilmemiz için gereken temel gerçekliklerden yoksun bir dünyada doğru olanı yapmanın zorluklarına eğilir. Öte yandan, din tam olarak böyle bir temel sunar insanlara. Yapmamız gerekenleri, rahipler ya da mesihler kanalıyla iletilen Tanrı iradesi belirler. Tanrı iradesi ise evrensel ve mutlak kabul edilir; insan anlığının sınırlarının çok ötesinde saf ve koşulsuz bir gerçekliktir o. Seküler inançlar ise aynı yapıda bir otoriteyi sağlayabilecek bir başka mutlak gerçeklik sunabilirler. Örneğin, mantık ya da ahlak yasaları ve bazen de doğa kanunları olabilir bu. İşte, bu tür metafizik değerler, diğer tüm değerlerin dayanak noktasını oluşturan mutlak bir temel yaratır.

Oysa, eğer değerlerin kaynağı dil ise ve dilin ayrımları da kültürden kültüre farklılık gösteriyorsa, o zaman, evrensel ve temel bir gerçeklikten de söz etmek mümkün değildir. Tanrı iradesinin gerçekten varolup olmadığı bir yana, tarih bize gösteriyor ki bu alanda her iki taraf kendi kanıları doğrultusunda sürekli bir çatışma içinde olmuştur. (21. yüzyıl, Batı'nın mı yoksa Doğu'nun mu bu iradeyi

daha doğru yorumladığına dair sürüp giden tartışmalarla doludur.) Benzer bir durum akıl ve doğa için de söz konusu. Çoğu kez karşıt görüşlerin savunularında bir destek unsuru olarak kullanılırlar: feminist ve anti-feminist, gay ve homofobik.

Peki, metafizik bir yön içermeyen bir yapıbozum etiğinden söz etmek mümkün mü? Derrida kendi çalışmalarının her ne kadar böyle olduklarını iddia etmese de, "doğrulanabilir" olduklarını ayrıca vurgular. Derrida'nın iddiasına göre, eğer bir taraftan aynı olandaki ötekilik öğesi ve kültürler, diller ve özneler arasındaki ayrım, totalitercilik ve milliyetçilikle birlikte toplumları ya da çeşitli grupları tek bir kimlik altında birleştirme girişimlerinin altını oyuyorsa, bu duruma bir açıklama getirmek de artık kaçınılmazdır. Değerlerin geçmişleri olmakla birlikte, *kendi içlerinde* de farklılıklar barındırırlar. Dolayısıyla, doğru olarak nitelenen sabit bir düşünce (ya da idea) ışığında olmasa bile, en azından yine kendi içlerinde mevcut olan bir başka seçeneğin farkına varılmasıyla bir gün değiştirilebilirler. Derrida bu tarz bir yaklaşım biçimine "mesihçilik" der: elbette burada sözü edilen, Hıristiyanlık'ta ya da İslam'da olduğu gibi kutsal emirleri ulaştıran belirli bir mesih değil, ama farklı bir geleceğin "geliş"ine (*avenir*, *à venir*) dair umut aşılayan biridir.

Kahramanlık

Yapıbozumun ahlaki ve politik seçimlerle bağdaşık olabildiğini gördük. Peki, psikanaliz için de bir çeşit etik mümkün mü?

Lacan'a göre nevroz bastırma kaynaklıdır ve sonuçları yıkıcıdır; o zaman arzularımızdan asla vazgeçmemeliyiz sonucunu çıkarabiliriz bu durumdan. Bu öneri, ne göründüğü kadar basit ne de hazcı bir öneri. İstediğimiz (istediğimizi sandığımız) her şeyi yapmamızı haklı gösteren bir dayanak olmadığı kesin. Çünkü arzu her zaman bilinçaltından gelir ve bilincimizle yöneldiğimiz ve yine bilincimizle, sadece ama sadece *onu* istediğimizi söylediğimiz o nesne, aslında bilinmeyenin bir simgesidir.

Lacan, öznenin asla o ilk nesnesine ulaşamayacağını söyler. Bilindiği gibi, Freud'a göre libidonun ilk nesnesi annedir. Oysa Lacan, Annenin (A büyük) bir kişilikten çok yapısal bir durum olduğunu söyler. Onun açıklamasına göre, bu anaç sevgi nesnesi gerçekte varolamaz, bu gerçekliği doğuran göstergeler de onu bizden söküp alma eğilimindedirler. Hal böyleyken tutarsız kültürel organizmalar olup çıkarız. Birer organizma olduğumuz için gerçeklikten kaçamayız; ancak ona tam olarak geri dönebilmemizin de tek yolu vardır, o da ölüm. Ancak ölüm, özneyi arzusundan tamamen koparır. O kayıp nesne ki gerçekliğin de ayrılmaz bir parçadır aynı zamanda, tarifsiz bir zevk vaadiyle bizi kendine çağırır ancak sonunda elimize geçen tek şey kayıptır. Bu açıdan bakıldığında 'asla arzularından vazgeçme' öğüdü tehlikelidir. Lacan'da kahramanlık algısı, kayıp nesnenin peşine düşmektir – bedeli ne olursa olsun.

Lacan 1959-60 Semineri'nde Antigone'yi örnek olarak gösterir. Lacan'ın biraz da küçümseyerek bahsettiği o "doğru olanlar"a ayıracak zamanı yoktu. Görev bilinci, fedakârlık, sanki nasıl olacağını biliyormuşçasına başkalarının yararına çalışmak ve en önemlisi de geleneksel

bir toplumun tanımını belirlediği bir sağduyu, bu "doğru olanlar"dan birkaçıdır. Antigone de "doğru olanlar"la ilgilenmez. Babası Kral Kreon, hainlikle suçlanan ve öldürülen erkek kardeşi Polyneikes'in cesedinin, herkese ibret olması için usullere uygun gömülmeyeceğini buyurur. Polyneikes'in ihanetini fazla ciddiye almayan Antigone, aynı rahmi paylaştığı özkardeşinin doğru bir biçimde gömülmesini ister. Antigone kardeşini gömdüğü için canlı canlı mezara kapatılma cezasını –Lacan'ın çözümlemesine göre gerçekliğe dönmesi için– göze alarak, yasalara, yönetimin doğrularına, kız kardeşine ve gelecekteki kocasına karşı yükümlülüklerine ve her şeyden öte toplumun belirlediği sağduyulu davranışa kafa tutar.

Lacan da Freud gibi bilinçli olmayan arzular doğrultusunda insanları harekete geçiren güdüleri bir Yunan tragedya kahramanının izinde arar. Lacan bizleri harekete geçiren içtepilerin çelişkili yönlerinin altını çizer. Kayıp nesneye duyulan sevgi ve ölüm itkisi, arzu yoluyla iç içe geçerler. Antigone kendi arzusundan asla vazgeçmez. Lacan her ne kadar sık sık kadın düşmanlığı yapmakla suçlanmış olsa da, onun örneğindeki kahraman bir kadındır.

Fransız kültüründe Lacan'ın kadın kahramanının mitik önemi çok daha önceye dayanır. İlk kez 1944'te işgal altındaki Paris'te sahnelen, Jean Anouilh'in büyük etki yaratan *Antigone*'si, o dönemin algısına göre direnişin (Fransız Direnişi) erdemlerine dikkat çekiyordu. Lacan'ın yaptığı Sophokles okumasına gelince, daha açık olmakla birlikte en az bu oyun kadar karmaşıktı ve yine bu oyundan on beş yıl sonra ortaya çıkmıştı.

Yine 1959-60 Semineri'nde Lacan'ın, insanlığı tehdit eden kitle imha silahlarına defalarca gönderme yapması, bu silahların önlenmesi ve kışkırtılması gibi çelişkili içtepilere getirilen bir açıklama olarak da yorumlanabilir: bir yanda sevgi, diğer yanda saldırganlıkla dışa vurulan ölüm itkisi. Yine bu dönemde dünyanın başka bir yerinde, insanın yıkıma yönelik güçlü dürtülerine karşı eşdeğer güçte bir hareket başlatılmıştı. 1958'de İngiltere'de bir Nükleer Silahsızlanma kampanyası başlatıldı ve bu hareketin ilk başkanı da Bertrand Russell'dı.

Yüceltme

Çok şükür ki hepimiz arzu karşısında Antigone'nin durumuna düşmeyiz. Freud medeniyetin varlığını yüceltme edimiyle ilişkilendirir ve çiğ olan cinsel dürtülerin bu süreç içinde onaylanmış toplumsal eylemlere dönüştürüldüğünü ileri sürer: örneğin, sanatsal yaratı. Lacan sanat eserlerinin kayıp nesneyle yeniden kaynaşma girişimleri olduğunu söyler. Ancak yüceltme edimi salt sanatçılara özgü değildir. Lacan'a göre bu dürtü kendini çoğu insanda öğretmek, yazı yazmak, zanaatla uğraşmak ya da bilginin peşinden koşmakla gösterir ve bu da medeniyetin yararınadır.

Yine de arzu, hepimizde köklü bir eksiklik, tatminsizlik ve huzursuzluk duygusu yaratır ve bu duygulardan kurtulma yollarından biri de kendimizi toplumsal ve politik davalara adamaktır.

Slavoj Žižek, Lacan'ın açıklamalarını uyarlayarak insan ve toplum arasındaki ilişkiye daha kesin bir politik çözümleme getirmeye çalıştı. Lacancı kuramın en önde gelen mirasçılarından biri olarak Žižek, "postyapısalcı" olarak etiketlenmesine şiddetle karşı çıktı. Bunun bir nedeni de terimi Derrida'yla özdeşleştirmesi ve gösterge üzerine bu kadar kafa yorulmasını muhtemelen anlamsız bulmasıydı. (Öte yandan, Derrida tam bir Lacan muhalifiydi ve onu, Lacan'ın kendi deyimi olan "yokluğun metafiziği"ni oluşturabilmek için gizliden gizliye temelcilik yapmakla suçluyordu. En azından postyapısalcılığı kimse tekbiçimci olmakla suçlayamazdı!)

O halde, Žižek'i burada tartışmamız ne kadar uygun? "Postyapısalcılık" terimini kullanırken benim göstermek istediğim ise, Saussure'ün göstergeyi göndergesel konumundan çekip alarak dile kendine özgü bir devinim ve bağımsız bir belirleme gücü atfetmesiyle gelişen çalışmaların bütünüdür. Bu bağlamda, Lacan, Saussure'e çok şey borçlu ve Žižek de aynı şekilde Lacan'a. Ne ki, "postyapısalcılık"ın mutlak bir gerçekliğe ve doğruya dayalı tek ve kanıtlanmış bir anlam sunduğunu söylemek elbette mümkün değil. Dolayısıyla Žižek'in postyapısalcılığı da bu çerçevede her daim belirsizlik özelliğini barındıracaktır.

Ancak, onun esas tutumunu doğru algıladığımız takdirde, görüşlerinin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkacaktır. Žižek, Lacan'ın sembolik düzen ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi ayırmasından yola çıkarak, kayıp gerçekliğin kalıntılarıyla oluşan ve bilinçdışında yer eden o yaralı özün

dışarıya antagonizm olarak yansıdığını düşünür. Böylece Žižek'in, bilinçdışı arzuyla ölüm itkisini özdeşleştiren Lacancı görüşü açığa çıkar. Ancak Lacan'ın yüceltme edimine vurgu yaptığı noktada Žižek "yüce" olanı görür. Žižek'in açıklamasına göre, gerçeklik ve kayıp nesne bir bütündür ve bu da yapısal bir yokluk yaratır ve "yüce" bir fantezi figürü, toplumsal ilişkilerimizde bu yokluğu maskeleme görevi taşır. Bu figür toplumsal kalıplara göre şeytanidir ve engellenemeyen antagonizmin ortadan kaldırılabilir yegâne nedenidir.

Diğer bir deyişle, ölüm itkisi kendine toplumsal "nesne"ler bulur ve tehlikeli olabilecek eğilimlerini bunlara yansıtır. Toplum yaşadığı gerilimlerin nedeni olarak yine kendi yarattığı şeytanları suçlar ve bunları ortadan kaldırarak tekrar bir bütün haline gelebileceğine inanır. 1950'lerin Soğuk Savaş Amerikası "komünistler"i hedef gösterir; Hitler Almanyası ise Yahudileri. Aynı yapısal konuma farklı figürlerin de yerleştirildiği olur: psikopatlar, uyuşturucu satıcıları, pedofiller... 21. yüzyıl, Batı'nın kendi antagonistlerini yaratmasını sağlayacak pek çok tehlike barındırıyor ve Batı, "İslami köktencilik"i bu bağlamda küresel parçalanmanın sorumlusu ilan edebiliyor.

Elbette, buradaki asıl sorun, iyinin sözde düşmanı ortadan kaldırılabilse bile, bireyin ve dolayısıyla da toplumun içindeki esas antagonizmin varolmaya devam etmesi; Žižek'e göre de bunun kaynağı yapısal. Žižek'in savına göre toplumsal ve politik kuram, bu antagonizmi totaliter yönetimle ya da liberal demokrasinin araçlarıyla ehlileştirip sindirme yoluna gitmek yerine, onu açıklamaya çalışmalıdır.

Slavoj Žižek, 1949-

Žižek Paris'te psikanaliz üzerine doktora yapmaya başlamadan önce vatanı Slovenya'da sosyoloji ve felsefe derecelerine ek olarak felsefe doktorası yaptı. 1989'da Londra ve New York'ta basılan ve uluslararası alanda dikkatleri üzerine çeken *İdeolojinin Yüce Nesnesi* hâlâ görüşlerini en açıklıkla gösterdiği çalışmalarından biri olmaya devam ediyor. Çok geçmeden arka arkaya çıkan kitapları ise: *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (1991), *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* (1992), *The Metastases of Enjoyment: Essays on Woman and Causality* (Hazzın Metastazları: Kadın ve Nedensellik) (1994) ve *Gıdıklanan Özne* (1999).

Žižek insana soluksuz, yorucu ve zaman zaman öfke veren bir okuma deneyimi sunar. Hegel ve popüler sinema ile Lacan ve Yahudi fıkraları üzerine yazarken aynı ölçüde keyif alır ve aynı kıvrak zekâyı gösterir. İlk bakışta anarşist bir söylemle karşı karşıya olduğumuz izlenimini verir ve bu da aslında aldığı keyfin bir parçasıdır. Aslında çarpıcı gözlemlerden yola çıkarak ortaya attığı savların daha dikkatli bakıldığında ne kadar titizlikle ele alındıkları görülebilir. Örneğin, "Arzunun Gerçekliğinden Kurtulmanın İki Yolu"nda Žižek, hemen hemen aynı dönemlerde ortaya çıkan üst düzey modernist kurmaca ile polisiye öyküler arasında bir koşutluğa işaret eder. Çoğu kişiye göre birincisi zahmetlidir, çaba gerektirir ve anlaşılması emek ister;

ikincisi ise kolaydır, tanıdık ve "gerçekçi"dir. Oysa her iki tür de çizgisel anlatıma karşı bir duruş sergiler aslında. Çünkü her ikisi de hikâye anlatımında olayların gerçekleşme sırasını izlemeyi reddeder.

Žižek ise kendi şahsı adına Aziz Pavlus'un daha seküler bir tezahürüne ve Marx'a olduğu kadar, gerçeğe ve aşkın özneye karşı da bir adanmışlık içinde olduğunu söyler.

İhtilaf

Farklı uygulamalarla da olsa hem totalitarizm, hem de liberalizm müzakere yoluyla karşıt görüşleri ve ötekiyi yokederek bir mutabakat tesis etmeye çalışır. Jean-François Lyotard'a göre bu plan en baştan yanlıştır. Ona göre şayet bazı şeylerin daha iyiye gitmesini istiyorsak ihtiyacımız olan mutabakat değil, ihtilaftır. Mutabakat ancak yavan bir merkeziyetçilik getirir; uzlaşıya razı gelenleri aslında kimsenin tatmin edilemeyeceğine ve işlerin değiştirilemeyeceğine inandırır. Oysa düşünsel farklılıklar, yenilikçilik, bir şeyler üstüne kafa yormak ve çeşitlilik, işte bunların tümü süregiden kuralları ve gelenekleri değişime açar.

Peki ihtilaf, şiddete dönüşmeden salt karşıt görüşleri ortaya koyarak yeteri kadar etkili olabilir mi? Farklı görüşlerin oluşmasına ve tartışılmasına imkân veren olanakları, insan kültürünün postyapısalcı açıklamasında nasıl bir yere oturtabiliriz? Ya da göstergesel uygulamaların doğasında bulunan ve kültürel çeşitliliğe direnç gösteren uygulamaları kuramlaştırmamıza olanak tanıyan şey nedir?

Lyotard bu soruları yanıtlayabilmek için, dili bir dizi "oyun" olarak gören Wittgenstein'ın açıklamalarına başvuruyor. Sözlü ifade, tıpkı oyunlarda olduğu gibi ortak kurallara dayanır; konuşanlar arasında iletişimi sağlar. Lyotard'a göre bir "olgu"yu ifade etmek, kişiyi *bilen* ve muhatabını da onaylayan ya da onaylamayan konumuna getirir. Soru sormak ise bunun tam tersiyle sonuçlanır: eğer

Soru: Peki anlaşmazlık ihtiyacımız olan en son şey değil mi? Batı demokrasilerinin hedefi, çatışmaları sonlandırıp tüm insanların farklılıklarına rağmen uyum içinde yaşamalarını sağlayacak bir diyalog ortamını oluşturmak değil miydi?

Yanıt: Ekonomik kalkınma tek ortak nokta olmaya başladığı an hoşgörü kolaylıkla umursamazlığa dönüşebilir. Benzer biçimde, bilinmeyenden korku duymak ve tanıdık olana sığınmak da ödün vermeyi ortadan kaldırır ve yerine kendini beğenmişliği getirir. "Tarafsızlık"a gelince, bunun da tarafsız olduğunu söyleyemeyiz, çünkü, belki de daha iyi bir sonuç çıkmasını sağlayabilecek anlaşmazlıkları engellemeye çalışarak aslında mevcut durumu korumaya çalışır. Dolayısıyla uzlaşı, adaletin önünde bir engel haline gelebilir diyebiliriz.

muhatabımın yanıtı bildiğini varsayarsam. (Erkeklerin yol sorarken kadınlardan daha fazla zorlanmalarına şaşmamak gerek!) Eğer yönlendiren kişi bensem, otorite de bendedir. Muhatabım bunu kabul edebilir ya da etmeyip karşı çıkabilir. Tüm bu durumlarda konuşan kişi dolaylı olarak gücü ya elinde tutar ya da karşı tarafa bırakır ve karşı taraf da ya bu duruma boyun eğer ya da karşı çıkar. Muhatabımızın ne şekilde "tepki" vereceğini kesin olarak öngörmemiz ise mümkün olmaz.

Bu bağlamda, Lyotard karşılıklı konuşmanın bir dizi manevra gerektirdiğini ileri sürer ve "konuşmak tıpkı bir oyun oynuyormuşçasına mücadele gerektirir" der, ancak hemen ardından da her oyunu kazanmak için oynamadığımızı ekler. İnsan dil içinde yeni icatlar yaratmaktan ayrıca keyif alabilir: espriler yapmak, hikâyeler anlatmak, sloganlar üretmek, sözcük oyunları yapmak gibi. Belki de tüm bu durumlarda esas rakibimiz dilin kendisidir.

Lewis Carroll'un Humpty Dumpty'sinin bu konuda hemfikir olacağından şüphe yok. "Jabberwocky" şiirini yorumlayışı bile kendi içinde dilsel bir yeniliktir ve en az şiirin kendisi kadar anlamsızdır. Ayrıca yaptığı manevralarla Alice'le yaptığı sohbeti yöneten de odur. Humpty Dumpty bir an gelir ve Alice'ten sondan bir önce söylediğini tekrar etmesini ister. Elbette, Alice ne olduğunu hatırlayamaz. "O zaman baştan başlayalım," der Humpty Dumpty ve ekler, "ama bu sefer konuyu seçme sırası bende" – ("Ne yani, oyun mu oynuyoruz burada!" diye düşünür Alice).

Oysa Humpty Dumpty'nin yaratıcısının yaptığı da tam olarak budur. Okura bilmecelerle ve dil oyunlarıyla zorluk çıkaran ve bir satranç oyununa benzer bir yapı barındıran

Aynanın İçinden'de yapılanlar kesinlikle tesadüf eseri değildir.

Gündelik iletişimde ise dil oyunlarının bilinçli olmaları gerekmez. Lyotard'ın yorumları konuşmacının bilinçli olup olmadığına bakmaksızın şekillenir. Beklenmedik bir yanıt verip tartışmanın yönünü değiştirerek ya da baskın muhatabımıza karşı çıkarak farkında olmadan bir tur kazanabiliriz.

Düğüm noktaları

Her ne kadar çoğumuz yeteri kadar gücümüz olmadığını düşünse de, Lyotard iletişim ağında herkesin kendine ait bir yeri olduğuna işaret eder; hepimiz belirli "düğüm noktaları"nı işgal eder, bu noktalardan iletiler alır ve daha sonra da bunları aktarırız. Ufak da olsa iletiye yapılan bir müdahale onun içeriği ya da hedefini değiştirir ve belirli güç ilişkilerini onaylamak adına tasarlanmış sürecin yönünü kaydırabilir.

Bu tür oynamalarla sık sık karşılaştığımızı biliyoruz. Bir yönerge aktarırsınız fakat önceliğine vurgu yapmazsınız. Yönetim sizden düşük satış rakamlarına dair bir rapor ister fakat siz beklenmedik bir çıkışla sorunun kötü yönetimden kaynaklandığını söylersiniz. Romanlar da ilgi ve alakayı farklı yönlere çekebilir: Jean Rhys, Charlotte Brontë'nin Bay Rochester'ı anlatan romanını tekrar yazar ve bu kez hikâyeyi akıl hastası karısı Bertha Mason'un gözünden anlatır ve Jacqueline Rose da aynı şekilde Proust'un *À la recherche du temps perdu* (Kayıp Zamanın İzinde) romanı-

Jean-François Lyotard, 1924-98

Lyotard'a uluslararası ün getirdiği kadar tartışmalara da yol açan kitabı *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor* (1979, İng. çev. 1984), postmoderni "üstanlatıya kuşkuyla yaklaşan" biçiminde tanımlar. Lyotard'ın üstanlatı ya da "büyük anlatı" olarak gördükleri, her şeyi açıklayabildiğini düşünen ve yaşamı bütünsel bir çerçevede ele alan anlatılardı. Ayrıca bu tanıma kendi kültürümüzü yansıtan ve tanıdık hikâyeler anlatan "küçük anlatılar" da dahildi. Küçük anlatılar –bireysel kayıtlar, kurmacalar, belirli bir zaman aralığını anlatan tarihçeler– hem kahramanları hem de kötüleri belirler ve öğrenilmeye değer bilgileri gösterirler. Ortak anlamları ve değerleri tescil ederler. Öte yandan bu küçük anlatılarda onaylanan değerler kendi aralarında sık sık çelişerek toplumların homojen ya da tektip olmadıklarını da gözler önüne serer. Üstanlatılar ise küçük anlatıları kendi şartlarına göre düzenler. Gerçekten de tüm tarih sanki tek bir yörüngede ilerliyormuşçasına bir tutum içindedir: örneğin, akılcı değerlerin ilerlemeci oluşumları; ya da küresel pazara doğru "gelişme". İşçi sınıfının önlenemez zaferi de böylesi bir üstanlatıdır ve *Postmodern Durum* da marksistler arasında hiçbir zaman popüler olmamıştır.

Lyotard'ın kendi değerleri çoktürlülük, farklılıkların zenginleştirilmesi ve henüz bilinmeyenin ardına düşmektir ve bu da kendi deyimiyle "paraloji"den ge-

çer; paraloji, kuralları yıkan ya da yeniden inşa eden bir akıl yürütme biçimidir. *The Differend* (1983) kitabında, orantısız konumlandırmalar arası sürtüşmelerin, bir tarafa haksızlık yapılmadan çözülemeyeceklerini iddia eder.

nı Albertine'in gözünden aktarır. Baz Luhrmann *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) için Rönesans Veronası yerine Verona Beach, California'yı mekân olarak kullanır; görücü usulü evlilik ve aşk arasındaki çatışmayı konu alan oyunu alır ve yitip giden masumiyetin yerine, onu gösterişli fakat aciz kalan ve kalpsiz bir dünyanın kalbi olarak sunulan dinin yerleştirildiği, ileri teknoloji ve aşırı tüketim toplumunun bir hikâyesi haline getirir. Savaş zamanlarında ise taraflar, birbirlerinin bildirilerini yeniden tanımlarlar: "terörizme karşı savaş", "İslam'a karşı savaş"a dönüşür ve bu süreç, Doğu'yu Batı karşısında bir tavır almaya iter.

Avangard

Lyotard, oldukça tartışmalı denemesi "Answering the Question: What is Postmodernism?"de (Postmodernizm Nedir Sorusuna Yanıt) sanatsal görüş ayrılıklarının önemine vurgu yapar. Onun görüşüne göre, kültürler eğer kayıtsızlaşmak ya da daha kötüsü kendilerini korkunun ellerine bırakmak istemiyorlarsa, yenilikçi tutumlara kesinlikle açık olmalıdırlar.

Burada hedef gösterdiği, "gerçekçilik"tir. Onun iddiasına göre gerçekçilik, hakikati, doğruyu ve şeylerin "gerçekte" ne olduklarını anlayabileceğimiz sanrısını güçlendirir. Fotoğraf, sinema ve televizyon kendilerini dünyaya açılan birer pencere olarak sunarlar ve "olgular"ı gösterirler. Kaldı ki bunlar Rönesans resmiyle başlayan görsel uzam düzenini bütünlemekten öte değillerdir.



9. Pieter de Hooch'un üç boyutlu alan içine yerleştirdiği kadınlar.

15. yüzyılda İtalya'da ressamlar dünyayı betimlerken sabit bir noktayı temel alan perspektif kurallarını uygulamaya başladılar. Zemine paralel çizgiler tek bir ufuk noktasında birleştiklerinde ve nesneler de belirli ölçülerde küçültüldüğünde ve kısaltıldığında iki boyutlu tuval üzerinde mucizevi bir biçimde üç boyut etkisi yaratılıyor ve tuvalin yüzeyinde "gerçek" beliriyordu. Ancak, bu "gerçeklik" etkisi geometri sayesinde yaratılıyordu ve aslında sadece bir illüzyondu. Tam olarak doğru yerde durup resmin ufuk çizgisini karşınıza alarak ressamın ölçeklendirmesine uygun bir mesafeden tek gözünüz kapalı bir biçimde tabloya baktığınız takdirde, yetenekli bir elden çıkan bu hayal ürünü size "gerçeklik" illüzyonunu getirir.

17. yüzyıl Hollanda gerçekçiliği, bildiğimizi sandığımız dünyayı müthiş bir kesinlikle betimlemişti. Pieter de Hooch, tablosunda, Delft kentinde bir avlunun hem içini hem de gerisini gösterir. Ayrıca bu yaşam alanı içine, gerçekçilik gereği oraya aitlermiş izlenimi veren hepsi de kadın olan üç figür yerleştirir.

Bu arada edebiyat alanında gerçekçilik de, inandırıcı bir doğrulukla betimlediği dünyanın okur tarafından "bilinmesi"ne bel bağlıyor ve tek bir bakış açısından algılanan bir dünyayı yine bu dünyanın insanına sunarak toplumsal ilişkileri anlamlandırıyordu. Klasik bir polisiye öykü, açılışı gizem unsuruyla yapar: kurbanı kim ve neden öldürmüştü? Öykünün sonunda katilin kimliğini ve onu bu suça iten güdüyü öğreniriz (ya da öğrenemeyiz ve kendimizi kandırılmış hissederiz). Ancak her şeyin açığa çıktığı bölümlerde yapılan açıklamalarla öykü aynı zamanda neyin makul bir davranış olduğuna da işaret eder ve bu

da bir anlamda "gerçekçi"dir. Bu bağlamda, kötülerin her daim kaybedeceği düşüncesi oldukça yaygındır.

Lyotard'a göre gerçekçilik bizi kuşkulardan korur. Bize bildiğimiz dünyanın bir resmini sunar ve bizler de bu süreç içinde bize sunulan bu resmi doğrulayarak bilen özne konumumuzu pekiştiririz. Şeyler, insanlar ve her şeyden öte *bizler* tam olarak olmaları gerektiği gibi gösterilir.

Lyotard'ın yorumuna göre postmodernite belirli bir dönemden çok, farklı bir edebi ve sanatsal yaklaşımı temsil eder. Duchamp'ın gerçekçilik karşısındaki muhalif duruşu postmodern olarak görülebilir. Richard Mutt'un pisuvarı "Gerçekçilik mi istiyorsunuz?" diye sorar sanki. "Alın size istediğiniz gerçekçilik, her gün karşılaştığınız bir pisuvar." Tabii bu aslında erkeklerin her gün gördüğü bir şey; en azından Batılı erkekler diyelim. Aslında, düşününce gerçek dediğimiz, kültürel açıdan da oldukça görelidir.

20. yüzyılın başında deneysel sanat ve edebiyat gerçekçiliğin egemenliğine kafa tutar; onun bir kandırmaca olduğunu söyler ve göstergenin kendi düzlemindeki gerçekliğe erişmenin mümkün olmadığı kanısını barındıran değerleri öne çıkarması nedeniyle onu işe yaramaz bulurlar. Bu yeni deneyselciliğin bir diğer dalı da –Lyotard buna modernizm der– gerçeğin imkânsızlığı karşısında keder duyar; öykülerle ve sanat yapıtlarıyla onun yitirilmiş varlığına duyduğu özlemi anlatmaya adar kendini. Diğeri, yani postmodern, bu imkânsızlıkla gelen olanakları kucaklar. Postmodernizm, göstergenin yeni yapılar, daha doğrusu yeni kurallar yaratabilme yetisini baş tacı eder.

Lyotard postmodernizmin tüketime yönelik, keyif alması kolay, kâr oranı yüksek ve eklektik tarza sahip bir

yönü olduğunu da kabul eder. Ancak bu kiç (kitsch) estetik, "her şey mubah" kanısı, göstergesel uygulamaların olanaklarını vurgulayan avangardın yaptıklarından çok uzaktır.

Lyotard edebiyat alanında en başta James Joyce'u örneklendirir. 1922'de basılan *Ulysses*, aynı zamanda 19. yüzyıl romanından bir kopuş anıdır da. Dublin'de geçen bir günü anlatan roman, çeşitli olaylar betimler ancak ortada ne bir olay örgüsü, ne de merakla beklenen bir son vardır – diğer bir deyişle sonunda gizemlerin çözüldüğü geleneksel anlamda gerçekçi bir yapı bulunmaz. *Ulysses* bunun yerine, dilin bir oyunmuşçasına ele alındığı ve tek rakibin kurallar olduğu yapısıyla, baş döndüren sözcük oyunları ve alışılmadık düzenlemelerden doğan bir keyif sunar. Öte yandan *Ulysses*, sürekli göndermeler yaptığı ve parodileştirdiği Homeros'un *Odysseia*'sına da pek benzemez ki zaten Joyce'un ironiyle yeniden yazdığı bu destanın mükemmelliği de bu farklılığa dayanır. *Ulysses* açıkça ve oldukça neşeli bir biçimde hem metinsel hem de metinlerarasıdır. Ondan keyif alabilmek için yazının ötesinde varolduğu düşünülen bir yere değil, göstergeye bakmak gerekir.

Korku

Postmodern ve avangard, mevcut kurallara boyun eğmeyi reddeder. Lyotard'ın düşüncesine göre postmodern sanatçı ve yazarın kurallar olmaksızın çalışmasının amacı, yaratısını *etkilemiş olan* kuralları keşfedebilmektir. Postmodern hem çok erken, hem de çok geçtir: halk için erkendir

çünkü o yeni olanı ister; yazar için geçtir çünkü yaptının anlaşılır, keyifli ya da absürd olup olamayacağını önceden kestiremez. *Ulysses*'e gelince, zamanında yasaklanmıştı; oysa şimdi pek çok kişiye göre 20. yüzyılın en büyük romanıdır. Bağımsızlar Duchamp'ın *Fountain* yapıtını reddetmişlerdi; oysa şimdi onaylanmış kopyalarına paha biçilemiyor.

Bu bağlamda postmodern ortaya salt bir karşı duruş koymaz, bir soru da sorar. Onun içinde "Sen ne düşünüyorsun?" gizlidir. Ya da daha açık söylemek gerekirse: "Bilinir olanın sınırları ötesinde düşünebilme yetin var mı? Şimdiye dek ulaşılmamış bir bilgiye erişmek mümkün mü?"

Ne Nasyonal Sosyalizm ne de Stalincilik avangardı hoş karşıladılar. Nasyonal Sosyalizm, Klasisizmi yüceltirken modern sanatı yoz olmakla itham etti; Stalin ise Devrim'in hemen ardından gelişen deneysel biçemleri yok etme pahasına Sosyalist Gerçekçiliği teşvik etti. Bu iki yönetim de hakikati bildiğini iddia ediyor ve sanatın da otoritenin uygun gördüğü gerçekliği yansıtarak bu kanıyı onaylaması gerektiğini düşünüyordu.

Lyotard hakikate sahip olma fantezisini korkuyla ilişkilendirir. Avangard salt bir uslup meselesi değildir, çünkü o sorular sorar, hakikate sahip olduğunuz gerçeği de dahil ki bu kanı uğruna insanlar bile öldürülür, tüm kesinliklerin altını oyar.

"Postmodern Bir Masal"

Postmodern bir anlatı için en uygun tür hangisi olurdu? En başta gelen özelliği kuralsızlık olmalı elbette ve

yeni amaçlar doğrultusunda yeni biçemler ya da eski biçemlerin uyarlaması olmalı.

Lyotard "Postmodern Bir Masal"da en köklü edebi türlerden birini kökünden değiştirir. Masallar geleneksel olarak ya avutucu ya da açıklayıcı bir karakteristiğe sahiptirler. Ahlaki doğruları makul bir hale getirirler ya da şeylerin kökenini anlatırlar. Gerçek sorulara yanıt getirirler ama yine de tanım gereği kurmacadırlar: "masallaştırırlar". Oysa Lyotard'ın türü postmodern bir biçemle yorumladığı örnek avutmaktan uzaktır; hiçbir şeye yanıt vermemekle birlikte ortaya bir soru atar ve modern bilimin bulgularını kullanmasıyla pek az masalsıdır. Ve hikâyenin başı da, aslında sonudur:

Bir İnsan ve onun Beyni, daha doğrusu bir Beyin ve onun İnsanı bu gezegeni terk etmeden ve yokolmadan hemen önce neye benzer sorusuna hikâyemiz bir yanıt vermez. Duymak üzere olduğumuz masal da böylelikle sonlanır. Güneş, patlayacak.

"Postmodern Bir Masal"ın asıl sorguladığı şudur: acaba bundan dört buçuk milyar yıl sonra Güneş'in kaçınılmaz patlamasından "bizler" kurtulabilecek miyiz? Tüm yıldızlar gittikçe yoğunlaşan sıcaklıkları nedeniyle bir gün gelir kendi kendilerini mutlaka yok ederler ve Güneş de bir istisna değildir. Dünyayı da içine alan alevler içinde bir gün yitip gidecek. Peki, insanlar bundan kaçabilecekler mi?

Bu sorun pek acil sayılmaz, ne de olsa çözüm bulabilmek için daha dört buçuk milyar yılımız var. Ancak mutlu bir son hayal edebilmemiz için o an geldiğinde evrimsel koşullarımız dışında ayakta kalabilme becerileri geliştirmemiz ve olduğumuzdan başka bir şeye dönüşmemiz gerektiği de açık.

"Biz" neyiz? Lyotard'ın masalı bu soruya şöyle yanıt verir: insan "çeşitli enerji biçimlerinin rastlantısal bir bileşimi"dir ve Dünya yüzeyinin Güneş ışınlarıyla kesiştiği noktada bulunan moleküler yapı, canlı hücrelerin oluşumunu sağlamıştır. Bunun ardından ise sırasıyla hücreler bölündü, doğum ve ölüm döngüsü başladı ve sonra da eşeyli üreme, doğal seçilim, dil... Demek ki, bu postmodern masal en nihayetinde şeylerin kökenini açıklıyormuş. Gelgelelim masalın kahramanı bir kaza eseri varolan insan değil, ama enerjinin kendisi.

Lyotard'ın fütüristik masalında insanları dünyanın sonundan kurtarabilmek için bilimin tüm imkânları seferber edilir. Beynin farklı bir ortamda işlevini sürdürmeye devam edebilmesi için, dünya üzerinde yaşamaya uyum sağlamış insan bedeni ya yeniden şekillendirilmeli ya da yerine bir yenisi getirilebilmeliydi. Ancak hikâyede bundan sonrasının nasıl olacağı anlatılmaz.

Elimizdeki postmodern bir masal olduğu için metnin içinde anlatılan hikâyeye bir yorum da getirilir. Masalda gerçekçiliğin hepten gözden çıkarılmadığı belirtilir; aksine, bilimsel bir temele dayanan bilgi sahiplenilir. Oysa bu masal bilim değildir ve bir kurmaca olarak yaptığı, dile özgün bir düzenleme getirmektir ki bu da oldukça çapraşık bir düzlemde varolan ayrı bir enerji biçimidir. Kurmaca hayal gücü barındırır. Bilim ve teknoloji de hayal gücü barındırır –hem de oldukça fazla– ancak en nihayetinde bir gerçeklik ölçütüne tabidirler: önermelerinin doğru ya da yanlış olduğu test edilir.

Masallarda böyle bir şey yoktur. Okuru merak içinde bırakırken, yanıtları keşfedebilmeleri, tahmin etmeleri ve

paraloji yapabilmeleri için bir dizi seçenek sunarlar. Arzu ettiğimiz sonu kendimiz sağlamaya davet ediliriz ki bu süreçte akla gelmeyecek bir şeyle karşı karşıya olduğumuzu varsayarız.

Lyotard'a göre *bu* masalı postmodern kılan şey, moderniteyi tanımlayan üstanlatıların eril yapısını reddetmesidir. Bu bağlamda "modernite" arketipik bir üstanlatı örneği olan Hıristiyanlık'la başlar. Hıristiyan açıklamaya göre dünyanın sonu geldiğinde her şey başlangıçtaki haline dönecektir. Diğer bir deyişle Tanrı'nın hükümranlığı ve insan arasındaki ilişki tekrar düzelecek ve her şey Düşüşten (Adem ve Havva'nın cennetten kovulması; ç.n.) önce olduğu gibi olacaktır. Aydınlanma döneminde seküler üstanlatılar bu hikâyeyi yeniden yazdılar ve insanlık için en hayırlısının doğanın hükümranlığında ya da sınıfsız bir toplumda olduğunu ileri sürdüler ki aslında işler kötüye gitmeden önce de esas durum buydu.

Lyotard'ın postmodern masalında, her şeyin sonu geldiğinde insanın lehine işleyen bir tasarımın etkisi altında bir tarih anlayışından söz etmek mümkün değil. Aksine, masaldaki zaman algısı bir dizi süreksiz enerji durumuna işaret eder ve özne bir neden değil, ama kalıcı olmayan bir sonuçtur ve maddenin geçici halinin rastlantısal bir yan ürünüdür sadece.

Masalın genelinde bir umutsuzluk hâkim olmakla birlikte bu durum, postyapısalcılığın kuramlaştırdığı postmodern belirsizlik durumuyla örtüşür niteliktedir. Ancak, tamamen kötümser olduğu da söylenemez, çünkü devamının nasıl olduğunu açık etmiyor. Bu da şunu gösteriyor: nasıl yaratıcımız olduğu düşünülen iyi niyetli bir tasarım-

cının insafına kalmadıysak, kötücül bir güç için de aynı şey geçerli olmalı. Yani bize ne olacağı bir ölçüde yine bizim elimizde. Eğer, "çeşitli enerji biçimlerinin rastlantısal bir bileşimi" sonucu oluşan bilim, zamanı gelince dünyanın yok olacağını doğrulayabiliyorsa, yine aynı bilim Beyin ve ona ait İnsan için akla gelmedik fakat olası bir gelecek inşa etme yetisine de sahip olmalı.

Dolayısıyla bu hikâyenin sonu tartışmaya açık kalamaya devam ediyor. Dahası, kesinlikle bir masal olan bu hikâye Lyotard'ın deyişiyle "inanılması için değil, kafa yorulması için" yazılmış.

Postyapısalcılık ve düşünseme

Aslında postyapısalcılık en nihayetinde düşünseme edimini gerçekleştirebilmemiz için bize olanak ve neden sağlar. Aynı zamanda bir veri sözlüğü ve sözdizim tasarlar; yani, bir çeşit sözcük dağarcığı ve sözcüklerin birbirleriyle olan kurallı ilişkilerinde izlenen yollar gösterilir. Ancak, postyapısalcılığın dil unsuruna getirmek istediği esas –elbette bu durumda dilin kendisini araştırma temelinde– nihai yanıtları sağlamak yerine sorulan sorulardaki belirsizliği gösterebilmektir.

Burada amaçlanan, entelektüel ortamdan gelen ve karışıklıklara yol açan çözüm önerileri yerine, daha çok belirsizlik olgusu odaklı ve tartışmaya açık sorular üreterek seçenekler belirlemektir. Postyapısalcılığın bir dereceye kadar ve belirli kısıtlamalara rağmen kendi hikâyemizi yazabileceğimize yaptığı vurguyu da göz önüne alarak, bu

bağlamda diyebiliriz ki postyapısalcılık mevcut otoriteye kuşkuyla yaklaşmanın yanında farklı bir geleceğin de mümkün olduğuna inanır.

Her şeyden öte, aslında postaypısalcılık, tıpkı Lyotard'ın masalı gibi, kafa yormamızı ister.

KAYNAKÇA

I. Bölüm:

Wade Baskin (Fontana, 1974), Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nin en yararlı çevirisidir. (Roy Harris'in çevirisinde postyapısalcılığın amaçladığı sözcük dağarcığı kullanılmamış, o nedenle kitabın yarattığı etkiyi yansıtmakta yetersiz kalıyor.) En önemli değiniler "Dilbilimsel Değer" (s. 111-22) bölümünde bulunabilir. Julia Kristeva'nın göstergesel unsurlar üzerine açıklamaları: *Revolution in Poetic Language*, çev. Margaret Waller (Columbia University Press, 1984), s. 19-106. "Yazarın Ölümü"ne Roland Barthes'ın *Image-Music-Text* (Fontana, 1977), s. 142-8'den ulaşılabilir.

II. Bölüm:

"Sabun ve Deterjanlar" ve "Garbo'nun Yüzü" için bkz. Roland Barthes, *Mythologies* (Vintage, 1993), s. 36-8 ve 56-7. Barthes'ın ciltbakımıyla ilgili yorumları ayrı bir derlemede: *The Eiffel Tower and Other Mythologies* (University of California Press, 1997) s. 47-9. Saussure'ün göstergebilim tanımı için bkz. *Dersler* (s. 16-17). Karl Marx ve Friedrich Engels'in *The German Ideology*'nin çeşitli basımları mevcut. En yararlı bölümleri ise David McLellan'ın editörlüğünde yeniden şu kitapta ele alınmış: *Karl Marx: Selected Writings* (Oxford Uni-

versity Press, 1977). Louis Althusser'in "Ideology and Ideological State Apparatuses" denemesi için bkz. *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New Left Books, 1971), s. 121-73. Roland Barthes'ın yapısalcılığın kayıtsızlığına dair görüşleri için bkz. *S/Z* (Jonathan Cape, 1975), s. 3.

III. Bölüm:

Hermafrodit'in hikâyesine Michel Foucault'nun hazırladığı *Herculine Barbin* (Pantheon, 1980) kitabından ulaşabilirsiniz. Julia Kristeva'nın yabancı olmanın önlenemezliğine dair yorumları için bkz. *Strangers to Ourselves* (Columbia University Press, 1991), s. 189, 191. René Descartes'ın *cogito* tanımı için bkz. *Discourse on Method* (Penguin, 1968), s. 53-4.

IV. Bölüm:

Jacques Derrida'nın Lévi-Strauss'a uyguladığı yapıbozum için bkz. "The Violence of the Letter", *Of Grammatology* (Johns Hopkins, 1997), s. 101-40. Saussure ve *différance* üzerine açıklamalar yine aynı kitapta s. 27-73'te.

V. Bölüm:

Lacan'ın *Antigone* okuması için bkz. *Seminar 7: The Ethics of Psychoanalysis* (Routledge, 1992), s. 241-87. Lyotard'ın karşılıklı konuşmanın bir çeşit çekişme olduğuna dair kuramı için bkz. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Manchester University Press, 1984), s. 10, 15. "Answering the Question: What is Postmodernism"e yine aynı kitaptan ulaşabilirsiniz. Bahsi geçen masal ise şu kitapta geçenlerden biri: *Postmodern Fables* (University of Minnesota Press, 1997), s. 83-101)

EK OKUMA

Bir konuya giriş niteliğinde olan kitaplar her ne kadar meseleleri sadeleştirseler de zaman zaman zor anlaşılır örneklerle de karşılaşmak mümkün. Andrew Bennett ve Nicholas Royle'un edebiyat eleştiri niteliğindeki *An Introduction to Literature, Criticism and Theory* (Prentice Hall Europe, 1999) böyle değil ve alışılmadık seçkisi ve metin örnekleriyle oldukça keyifli bir seçenek olabilir. Belirli yazarlar söz konusu olduğunda ise, örneğin Lacan için en güvenilir kişiler *Lacan* (Fontana, 1991) ile Malcolm Bowie ve *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (Routledge, 1996) ile Dylan Evans olacaktır. Geoffrey Bennington'ın *Interrupting Derrida* (Routledge, 2000) çalışmasının da zaman zaman okura insaflı davrandığını söyleyebiliriz. Bill Readings'in *Introducing Lyotard: Art and Politics*'i (Routledge, 1991) ise tam anlamıyla mükemmel bir çalışma. *Desire: Love Stories in Western Culture*'daki (Blackwell, 1994) bazı kuramlardan da faydalandım.

Yine de postyapısalcılığa dair daha fazla şey öğrenmenin en iyi yolu, metinlerin kendilerini okumaktan geçiyor. Bazıları (kesinlikle hepsi değil), başlangıçta anlaşılması zor da olsa zamanla kolaylaşıyor – yeni bir dil öğrenirmişçesine. Roland Barthes'ın *Mythologies* (Vintage, 1993) kitabı da en az

A Lover's Discourse: Fragments (Penguin, 1990) kitabı kadar keyifli bir okuma sunar. Michel Foucault'ya gelince, onun en büyük etkiyi yaratan çalışmalarının da gayet anlaşılır olduklarını söyleyebiliriz: *The History of Sexuality, Volume 1* (Allen Lane, 1979) ve *Discipline and Punish* (Penguin, 1979). Slavoj Žižek'in çalışmaları da çok keyif verir (göründükleri kadar basit olmamakla birlikte). Örneğin *Looking Awry: An Introduction to Jacques lacan Through Popular Culture* (MIT, 1991) ya da *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out* (Routledge, 1992) kitaplarını deneyebilirsiniz.

Derrida'nın hem *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*'i (Stanford University Press, 1998), hem de *Positions*'ı (Athlone, 1987) anlaşılır bir düzeydedir. Bundan sonra Derrida söz konusu olduğunda hangi kitabını okuyacağınız ise tamamen sizin ilgi alanınıza bağlı. Son çalışmalarından *Aporias* (Stanford University Press, 1993) ölüm üzerinedir; *Specters of Marx* (Routledge, 1994) marksizmin unutulmasının altından kalkılamayacak sonuçları olacağı savını ileri sürer (ve Hamlet'in giriş bölümünü çözümler) ve *The Gift of Death* (University of Chicago Press, 1995) ile etik konusuna eğilir (ölüme sadece arada değinilir).

Lyotard' gelince, *The Postmodern Explained to Children* (Turnaround, 1992) aslında kulağa geldiğinden çok daha zordur. *The Inhuman* (Polity, 1991), bazıları diğerlerinden çok daha tartışmalı denemelerden oluşan bir derlemedir. Benim hangisini en çok beğendiğimi sorarsanız: "Can Thought Go On Without a Body?" (s. 8-23)

KAVRAM DİZİNİ

Alıntılama: göstergesel uygulamaları anlaşılır kılmak için alıntı, yineleme ve anıştırma yapma işi.

Aşkın gösterilen: tüm anlamları tek bir çatı altında (bkz. metafizik) topladığı düşünülen esas (farz edilen) anlam.

Burjuvazi: kapitalizmde üretim güçlerini elinde tutan sınıf.

Différance: *gösteren*in imgesel kavramı ya da anlamı öteleyerek yerini alması ve bunu yaparken de anlamın bu yegâne (fakat asla kesin olmayan) kökenini yerinden etmesi.

Dürtü: bir içgüdünün zihinsel temsili.

Gösterge: anlam yüklenmiş bir ses, imge, çizilmiş bir şekil, nesne, uygulama ya da bir jest.

Göstergebilim: gösterge uygulamalarını araştırma; kültürel anlamlarda kazılı olanı çözümleme.

Göstergesel: esas ve "müspet" (akılcı) anlamın sesler ve dizemlerle bozulması.

Hakikat: adlandırılamayan; o ki göstergenin ulaşabileceği yerlerin çok uzağındadır; yitirilmiş organik yapı (Lacan).

İdeoloji: yönetici sınıfın egemenliğini savunan toplumsal alışveriş biçimleri (Marx); varsayımlar, değerler ve olağan görülenin dünyevi uygulamaların içine sinmesi (Althusser).

İz: dışarıda olanın *gösterge* içindeki kalıntısı ve onun anlamının tek kaynağını tesis eden ayrımı oluşturan koşul.

Kültür: hikâyelerde, ritüellerde, geleneklerde, nesnelerde ve belirli bir döneme özgü anlamsal uygulamalarda kazılı olan unsur.

Metafizik: çözümlenebilir olmak şartıyla her şeyin altında yatan hakikatlere ve mutlak temellere ulaşma çabası.

Öteki: bizim dışımızda varolan ve bir *özne*ye dönüşmemizle ortaya çıkan *sembolik düzen* (Lacan).

Özne: göstergesel uygulama becerisine sahip, dolayısıyla eyleyebilen, seçebilen varlık; aynı zamanda, *sembolik düzene* tabi olmanın bir sonucu.

Sembolik düzen: sembolize etme ya da gösterge kullanma sonucunda oluşan denetim.

Sesmerkezcilik: sese ve konuşmaya ayrıcalık tanıma.

Sözmerkezcilik: anlamın *gösterge* karşısında önceliği olduğunu ve dilin de, saf bir anlaşılabilirlik barındıran önsel bir kavramın anlatımı olduğuna dair yaklaşım.

Üstanlatı (ya da büyük anlatı): her şeyi açıklayan ve diğer tüm küçük hikâyeleri kendi şartlarına boyun eğdiren kapsamlı ve bütünleyici bir hikâye.

Yapıbozum: dışta ve farklı olan ötekinin aynı olanı işgal etmesinin çözümlenmesi.

Yapısalcılık: kültürü temellendiren ve genellikle ikili karşıtlıklardan oluşan evrensel yapıların belirlenmesi; insanların farkında olmadıkları bazı yapıların bir sonucu oldukları kanısı.

Yazar: Metnin geleneksel "açıklaması"; anlamın çoğaltımına sınırlama getiren manasında bir araç.